This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

RAFFAELLO D'URBINO

E IL PADRE SUO

GIOVANNI SANTI

OPERA

DI J.-D. PASSAVANT

Direttore del Museo di Francfort

TRADOTTA, CORREDATA DI NOTE E DI UNA NOTIZIA BIOGRAFICA DELL' AUTORE

DA GAETANO GUASTI.

VOLUME II.

FIRENZE.

SUCCESSORI LE MONNIER.

1889.

RAFFAELLO D'URBINO

E IL PADRE SUO

GIOVANNI SANTI.

RAFFAELLO D'URBINO

E IL PADRE SUO

GIOVANNI SANTI

OPERA

DI J.-D. PASSAVANT

Direttore del Museo di Francfort

TRADOTTA, CORREDATA DI NOTE E DI UNA NOTIZIA BIOGRAFICA DELL'AUTORE

DA

GAETANO GUASTI.

VOLUME II.

FIRENZE.

SUCCESSORI LE MONNIER.

1889.

Proprietà degli Editori.

ND623

PREFAZIONE DEL TRADUTTORE.

È scorso molto tempo da quando cominciai a tradurre quest' opera così importante alla storia delle Arti italiane, poichè niuna delle tante Vite del divin Raffaello stampate fino ad oggi è completa come questa, nè pari per erudizione, per dotta critica e per esattezza. Al primo volume dato fuori alcuni anni sono, feci precedere un cenno biografico dell' illustre Autore morto nel 1861, e aggiunsi molte note: poco di mio poteva metterci nel secondo (che per la sua mole è stato creduto opportuno di dividere in due), essendo un copioso e cronologico Catalogo delle sue opere, compiuto in tutte le parti da non desiderare di più, se pure ad alcuni non sembrerà anche troppo minuzioso. E non credo che bisogni render ragione del mio lavoro; imperocchè se sia riuscito a vincere molte difficoltà che ho incontrato, non avendo potuto riscontrare tutti i quasi innumerabili libri citati, tanto italiani che stranieri (alcuni rarissimi), e consultare tutti quelli che intorno a Raffaello furono pubblicati dal 1860 ɔi, lo vedrà il lettore; il quale giudicherà eziandio .eno sempre opportune e ragionevoli le note che m' è ɔ di dover aggiungere.

Forse sarebbe stato conveniente ristringere alcune ɔo dettagliate descrizioni di pitture, e sopprimere

certe quasi ripetizioni che s'incontrano qua e là, o almeno disporre, in alcune parti, la materia in modo più conforme all'uso italiano: ma oltrechè non mi parve di poter io metter mano a riformare il libro nemmeno nella parte tipografica, me ne sono anche astenuto perchè (nè credo d'essermi ingannato) il dotto autore non l'avrebbe consentito se fosse ancor vivo. Con libertà, ma parcamente, tolsi invece alcune note e aggiunte di Paolo Lacroix, e la ragione la dissi nel proemio al primo volume, sebbene nel secondo, oltre le poche note, non sia occorso di sopprimere altro che la Relazione (unica aggiunta) presentata all'Istituto di Francia intorno al restauro della celebre Madonna di Foligno, a cui lo stesso Lacroix premesse alcune sue considerazioni. E l'ho trascurata non tanto perchè l'arte del restaurare i dipinti è molto progredita dai primi del nostro secolo, quanto perchè nessuno potrebbe credere col Lacroix che fosse quello il primo restauro di antiche pitture, e che allora soltanto avesse origine la detta arte in Francia, fattasi in ciò maestra, egli dice, a tutta l'Europa! La quale millanteria meriterebbe una risposta, nè sarebbe difficile il darla, ma non è opportuno allungar troppo questa prefazione.

CATALOGO CRONOLOGICO

DELLE PITTURE DI RAFFAELLO.

AVVERTIMENTO.

Nella prima parte di questo Catalogo generale dei lavori di Raffaello si trova una ragionata descrizione delle sue opere, disposte, quant'era possibile, per ordine cronologico. A modo d'appendice abbiamo raccolto quelle che, sebbene attribuitegli da alcuni scrittori, ne è però dubbia l'originalità. E là dove ci parve necessario, aggiungemmo alla descrizione alcune brevi notizie intorno alla storia e allo stato di conservazione del dipinto. Si troveranno poi in questo nostro lavoro dei ragguagli sugli studi di Raffaello rimasti anche al presente, e che servirono a comporre le sue pitture; quanto eziandio sulle incisioni cavate dai disegni e dai quadri, affinchè possa aversi di ciascuna opera un'idea compiuta. Parimente furono da noi citate le più belle copie antiche, onde se mai andassero perduti gli originali, resti un testimonio della loro esistenza, e attestino che l'indicato originale non era la copia.

I numeri posti alla serie delle stampe o sono gli stessi che si trovano nell'opera del Bartsch intitolata *Le Peintre-graveur*, o quelli dell'altra del Landon, che porta il titolo di *La Vie et les Œuvres de Raphaël*. Non ci parve però utile di rimandare il lettore ai numeri della *Raccolta d'incisioni a un taglio solo* che Niccola Consani pubblicò in Roma.

Le parti *destra* e *sinistra* si riferiscono sempre al luogo che è costretto a prendere lo spettatore dinanzi al quadro, al disegno o all'incisione. Nella misura dell'altezza, della lunghezza e del diametro (quando la diamo) fu necessario mantenere l'antico piede del Re, con le sue divisioni in pollici e in linee, secondo un costume, che sebbene possa essere ora abbandonato in Francia, è tuttavia usitatissimo in Europa. [1]

[1] Queste misure, pochissimo note in Italia, furono ridotte alla misura reale, non tenendo conto delle frazioni di centimetro. (*Nota del traduttore.*)

I.

PITTURE ESEGUITE ALLA SCUOLA DI PIETRO PERUGINO.

1. IL FANCIULLO GESÙ CHE ACCAREZZA SAN GIOVANNINO.

Il Fanciullo Gesù sta seduto con le gambe incrociate sopra n gradino dorato, che si stacca dal fondo messo a oro. È a detra San Giovannino con la croce di canna, in atto di slanciarsi d abbracciare il Divino Compagno della sua infanzia. Sono figure quanto minori del vero e quasi nude, che Raffaello dipinse tempera, copiandole da un gruppo del quadro, molto più rande, che il Perugino colorì per la chiesa di Santa Maria dei ossi, ora nella Galleria di Marsilia. Questa tavoletta è ben conervata e si vede nella sagrestia della chiesa di San Pier Maggiore a Perugia.[1]

2. LA RESURREZIONE DI CRISTO.

Tavola; alta, 2. 70; larga, 1. 67.

Cristo esce dal sepolcro sopra una nube e sta in atto di enedire. Gli sono dinanzi due guardie addormentate, ne' cui neamenti parve di riconoscere, non senza ragione, i ritratti del erugino e del pittore. Nel fondo si veggono due altri soldati he fuggono.

Quest'opera, da alcuni attribuita al suo maestro, fu conotta da Raffaello sopra una composizione del Perugino. Tale ntica opinione è anche ben dimostrata, quando si ponga mente a gran diligenza che il giovane pittore pose nell'imitare la niera di Pietro, mentre nel disegno si conosce l'incertezza di o scolare. Trova poi una conferma nei due studi dal vero fatti

[1] Fu rubata tra la sera del 29 e le ore pomeridiane del 31 gennaio 1871, venne presto ricuperata. — Vedansi i numeri 36 e 42 del giornale *La Nazione* del 5 e 11 febbraio 1871. (*Nota del traduttore.*)

per le quattro guardie, tutti di mano del Sanzio, che dall'eredità di sir Tommaso Lawrence passarono nella Galleria dell'Università d'Oxford.

Fu questo quadro colorito per la chiesa de' Francescani di Perugia, da dove venne trasportato a Parigi nel 1797, e stette diciotto anni nel Museo Napoleone, finchè riportato in Italia dopo il Trattato del 1815, fa ornamento alla Galleria Vaticana. E sebbene soffrisse un po' di danno nel restauro fattogli in Francia, pure è conservato assai bene.

Il Graffonara lo intagliò a un solo tratto per la sua opera: *Quadri della Sala Borgia.* (Roma, 1820, piccolo foglio.) Ne ripetè l'incisione F. Rehberg nel suo libro intitolato: *Raphaël Sanzio d'Urbin.* (Monaco, 1824. In 4° e in tedesco.)

3. GLI ARCANGIOLI MICHELE E RAFFAELLO.

Due tavole con figure metà del vero.

L'Arcangiolo Michele in piedi con lo scudo dinanzi, è un giovane che rammenta il San Giorgio di Donatello, statua posta in una nicchia di Orsammichele in Firenze. L'Arcangiolo Raffaello accompagna Tobiolo, il quale nella sinistra mano porta, con molta grazia, un piccolo vaso e guarda amorosamente la celeste sua guida.

I due quadri stavano a' lati d'una Natività di Cristo col nome di Pietro Perugino, ed adornavano il ricco altare della Certosa di Pavia; ma ne duole che non vi segnasse l'anno. I registri dei Certosini da noi veduti, e ne' quali sono tante notizie delle cose d'arte eseguite per la loro chiesa, non fanno parola di questi dipinti. Tuttavia molti intelligenti di cose d'arte, e tra questi Rumohr (*Italienische Forschungen*, vol. III, pag. 28), giudicano che i due quadri i quali accompagnavano quello di Pietro, sieno di mano del Sanzio. E noi pure abbiamo la stessa opinione; tanto più che della figura dell'Arcangiolo Raffaello esiste uno studio dal vero. Il qual disegno, che venne nella Galleria d'Oxford dalla eredità Lawrence, deve ritenersi certamente per cosa eseguita dall'Urbinate nella sua giovinezza.

Occupata Pavia dai Francesi nel 1797, furono soppressi i Certosini e i quadri dell'altare passarono in proprietà del duca Melzi di Milano, dove gli vedemmo presso i suoi eredi. Ora si trovano nella Galleria Nazionale di Londra. Però oltre gli originali, abbiamo varie copie non intiere portate nelle provincie del Reno dal Ricciardi, rivenditore di quadri. Nel Museo di Darm-

stadt è la figura del San Michele segata nel mezzo, e a Strasburgo fa parte del gabinetto di Favier una copia con l'Arcangiolo Raffaello e Tobia, segata anch'essa nel mezzo, donatagli da Carlo di Dalberg, già principe di Francfort. Finalmente trovammo a Magonza i tre Angioli simili a quelli del quadro di Pietro con la Natività.

Le teste degli Arcangioli e di Tobiolo furono intagliati all'acqua forte, in grandezza simile al dipinto, da D. T. Reinheimer l'anno 1808. Una stampa grande in 4° di G. Guérin con Raffaello e Tobia, porta quest'iscrizione: L'ANGE CONDUISANT LE JEUNE TOBIE. — Altra simile in 8° fu incisa da M. E. Klug.

Si danno come prime opere di Raffaello molti altri quadri dipinti nella maniera del Perugino; ma al più potrebbe credersi che gli facesse sotto la direzione del maestro. Ne ricorderemo alcuni.

L'Orsini, nella *Vita di Pietro Perugino*, crede che l'Urbinate aiutasse il maestro nel dipingere il quadro da altare che stava nella cappella del pubblico Palazzo di Perugia, ed è ora nella Galleria Vaticana. Rappresenta Nostra Donna in trono con quattro Santi; ma è provato dai documenti che il Perugino lo dipinse nel 1495, quando Raffaello non aveva bene dodici anni! Questo stesso scrittore ritiene (pag. 124) che il quadro da altare del convento di Montemorcino, ora all'Accademia di Perugia, fosse in alcune parti dipinto dal Sanzio sotto gli occhi del maestro, e cita particolarmente le figure di *San Sebastiano, di San Francesco, di Sant'Ercolano e di San Costanzo*. Senza dubbio son questi deboli saggi degli scolari del Perugino, non certamente del suo più illustre discepolo.

Nella sagrestia di San Pier Maggiore a Perugia esistono delle copie a tempera di due Profeti seduti, i cui originali andarono smarriti: e nel Museo comunale di Rouen vi sono tre tavolette dentrovi l'Adorazione de' Magi, il Battesimo e la Resurrezione di Cristo. Queste pitture fecero parte del magnifico altar maggiore dipinto dal Vannucci nel 1495 per la ricordata chiesa di San Pier Maggiore; tuttavia si danno come cose di Raffaello nel pregevole *Catalogo de' capi d'opera di pittura,* s *tura, antichità, libri, storia naturale, ed altre curiosità* t *portati dall'Italia in Francia.* (Venezia, 1799, pagine 13 e 1 Il quadro grande è ora nella Galleria di Lione.

Stando a quanto scrisse C. F. Rumohr nelle *Italienische*] *chungen,* parrebbero pure di mano del Sanzio: 1° il (tro che il Perugino dipinse l'anno 1500, dentrovi Nostra

Donna in gloria e quattro Santi, che dal monastero di Vallombrosa fu trasportato all'Accademia di Belle Arti in Firenze (vol. II, pag. 346, e vol. III, pag. 25); 2° le belle figure delle Sibille colorite in quello stesso anno nell'Udienza del Cambio a Perugia (vol. II, pag. 330, e vol. III, pag. 26); 3° l'Adorazione dei Magi che Pietro dipinse a fresco l'anno 1504 nell'oratorio della *Confraternita dei Bianchi* per lasciare a Città della Pieve, suo luogo natale, una memoria dell'arte sua. (Vedi vol. III, pag. 37 e il nostro *Saggio sui Pittori dell'Umbria*, pubblicato nell'*Appendice* del primo volume di quest'opera.)

Ma se è vero che queste pitture hanno una certa somiglianza con l'aria delle teste e con le graziose espressioni che Raffaello imparò subito dal suo maestro, dobbiamo peraltro credere, per l'onore del Perugino, che un così illustre artista non potesse affidare a lui (qualunque fosse il suo valore nell'arte) l'esecuzione delle parti principali de' propri dipinti. Nè in tali opere si scorge alcun che della maniera di Raffaello: e quando intorno a ciò si desiderino più larghe notizie, potrà leggersi quel che fu da noi scritto nell'*Appendice* del vol. I, sotto il numero V.

II.

PITTURE DI RAFFAELLO NELLA MANIERA DEL PERUGINO.

[1500-1504.]

STENDARDO PER LA CHIESA DELLA CITTÀ DI CASTELLO.

Due tele dipinte a tempera.

1° Rappresenta la Santissima Trinità. Dio Padre è seduto sopra nube in mezzo a una Gloria, e sostiene con ambe le mani il Crocifisso, sopra il quale vedesi lo Spirito Santo tutto raggiante. In basso sono, a destra San Rocco, a sinistra San Sebastiano, figure metà del vero, ambedue inginocchiate e preganti con gli occhi rivolti al Padre Eterno.

2° È questo il rovescio dello stendardo, dove fece la creazione di Eva. Adamo giace per terra addormentato, e dal lato destro viene a lui il Creatore in forma di vecchio. Nell' alto, da ambe le parti, v' è un Angiolo in adorazione, che con un piede tocca una nube: e tutte e due somigliano agli Angioli che il Perugino dipinse nella tavola del Museo di Lione.

Queste pitture eseguite a colla sopra tele leggermente preparate, hanno intorno intorno un fregio turchino con tralci dorati e ornamenti di palme. Nell' orlo del manto del Creatore è un R. Il Sanzio imitò la maniera del Perugino; ma, particolarmente nel paese, si ravvisa uno stile più largo e più grazioso.

La prima memoria di questo stendardo, dipinto intorno al 1500 per la chiesa della Santissima Trinità a Città di Castello, abbiamo nei *Fiori vaghi* stampati nel 1627, dove a pag. 179 legge: « Chiesa della Trinità: Il Gonfalone con la Santissima Trinità da una parte, e dall' altra quando di Adamo fu formata Eva, dipinto da Raffaello d' Urbino. » Anche Francesco azzari nella *Serie de' Vescovi di Città di Castello* (Foligno, 1693), ocorda questi dipinti come due antichi stendardi che stavano

sopra i due altari di quella chiesa, e son' ora appesi alle pareti. Ma non so in che tempo (certamente per conservarli meglio) furono ricoperti d'una vernice, che gli ha fatti annerire tanto da non poter quasi conoscere che cosa rappresentano.

5. INCORONAZIONE DI SAN NICCOLA DA TOLENTINO.

Il Vasari, il Lanzi e il Pungileoni dicono che questa tavola, che era un tempo nella chiesa di Sant' Agostino a Città di Castello, è una delle prime opere del Sanzio. « Udii in Città di Ca-
» stello (scrisse il Lanzi) che in età di diciassette anni dipin-
» gesse il quadro di San Niccola da Tolentino agli Eremitani.
» Lo stile fu peruginesco, ma la composizione non fu la usata
» di quel tempo: un trono di N. D. con de' Santi ritti all' in-
» torno. Quivi rappresentò il Beato, a cui Nostra Signora e San-
» t' Agostino velati in parte da una nuvola, cingono le tempie
» d'una corona: due Angioli ha a man destra, e due a sinistra,
» leggiadri e in mosse diverse con cartelle variamente piegate,
» ove leggonsi alcuni motti in lode del Santo Eremitano: al di
» sopra è il Padre Eterno fra una gloria sua di Angioli maesto-
» sissimo. Gli attori sono come in un tempio, i cui pilastri van
» pregiati di minuti lavori alla Mantegnesca, e nelle pieghe dei
» vestimenti rimane in parte l'antico gusto, in parte è corretto:
» così nel demonio, che giace sotto i piedi del Santo, è tolta
» quella capricciosa deformità che vi poneano gli antichi; e ha
» volto di vero etiope. »

Il Pungileoni fa su per giù una simile descrizione nell' *Elogio storico di Raffaello Santi* (pag. 34), ma ci mette San Niccolò di Bari che non v'è. E certo anche lo schizzo esistente nel Museo Wicar a Lilla corrisponde quasi in tutto con l' illustrazione del Lanzi. Diciamo quasi in tutto, perchè, nel disegno, ognuna delle tre figure della parte superiore sostiene la corona sul capo del Santo. Questo quadro sofferse molto nel terremoto che rovinò in parte la chiesa dov'era; tanto che i monaci, per provvedere al suo restauro, vendettero nel 1789 il dipinto a Pio VI, [1] il quale lo fece segare e ne compose vari quadri che furono restaurati. Così stettero in Vaticano fino a che Roma non fu occupata dai Francesi, chè a quel tempo disparvero. La parte meglio conservata era quella con la figura d' Iddio Padre.

[1] Fu venduto per mille scudi. (*Catalogue du Musée Wicar de Lille*, 1836, pag. 137.) (*Nota del traduttore.*)

Nel Museo che il pittor Wicar lasciò a Lilla, sua patria, un disegno fatto per questo quadro, nel quale è una figura ritta sul demonio; a sinistra un Angiolo in adorazione; parte superiore una mezza figura di vecchio dentro una a, che è lo studio per il Padre Eterno. Ai lati si veggono mezze figure portate dalle nubi che tengono corone; e questi gli studi per la Nostra Donna e Sant' Agostino. Il disegno ondo nella parte superiore.

6. CRISTO IN CROCE CON QUATTRO SANTI.

Tavola; alta, 2. 21; larga, 1. 70.

Il Redentore è inchiodato sopra un' alta croce, e da ambe rti stanno librati per l' aria due Angioli che raccolgono in il sangue sgorgante dalle ferite delle mani. In basso vedesi vina Madre lacrimosa e dolente, e dinanzi a lei San Girolamo cchioni che si batte il petto con un sasso. Dall' altro lato è Giovanni, e appresso la Maddalena prostrata che guarda il . Il fondo del quadro è un paese con verdeggianti colline rammenta la maniera del Perugino, e nel cielo compaiono a empo il sole e la luna. Sotto la croce si legge, in lettere te: RAPHAEL VRBINAS. P.

Questa tavola fu colorita per la privata cappella Gavri o Ga- nella chiesa de' Domenicani a Città di Castello, e probabil- te intorno al 1500. Quivi stette quasi per tre secoli, quando rancese la comprò per 4000 scudi e ne fece fare una brutta , che anch' oggi si vede all' altare. L' originale fu pagato 00 scudi romani dal Principe di Canino alla vendita della eria del cardinal Fesch; ma nel 1847 lo rivendè con altri ri a lord Ward.[1]

Raffaello fece questo dipinto, anch'oggi ben conservato, sopra posizioni del Perugino, e ne imitò così bene la maniera da cre- o del maestro. Se non che vi si vede in qualche parte una certa lezza di disegno e di modellato, da ritenerlo opera d'un gio- e non pratico dell' arte. Ma già nella bellezza delle teste (in a della Maddalena più che nell' altre) si manifesta l' ingegno anzio. Però è una pittura di tanto minor pregio dell' Inco- zione di Nostra Donna e dello Sposalizio; laonde è certo

[1] Fu esposto a Manchester col n. 159. Vedi *Trésor d'art*, etc., di W. Burg. 52-53. (*Nota di Lacroix.*)

che Rumohr si ricordava appena di questo dipinto quando lo citò nelle *Ricerche italiane;* perchè se l'avesse avuto ben presente, non lo giudicava lavoro del 1504.

Fu da noi pubblicato un intaglio di L. Gruner nella edizione tedesca di quest'opera, e prima d'allora non era stato inciso. — Vedi anche il Rosini, *Storia della Pittura italiana*, tavola CCXII.

STUDI PER QUESTA TAVOLA.

Uno schizzo a penna per il torso del Cristo e per la figura della Vergine esiste nella Raccolta Albertina a Vienna, e fu pubblicato da A. Bartsch.

Francesco Oliva, pittore d'Urbino, vissuto a'tempi di Clemente XI, fece una cattiva copia di questo quadro per la piccola chiesa di Battaglia presso Urbania. Vedansi in proposito le *Notizie storiche del Crocifisso di Battaglia presso Urbania:* Ancona, 1700. Il frontespizio del libro porta inciso l'affresco dell'Oliva.

Nel *Giornale Arcadico* si legge un articolo di Giacomo Mancini di Città di Castello, in cui asserisce (sulla fede d'un manoscritto esistente in casa Gavari) che questo dipinto era in forma di trittico, e aggiunge ch'ei credeva di possederne una parte con l'Annunziata. Ma questa sua asserzione non regge alla critica, perchè sebbene sia certo che quella pittura appartiene alla metà del decimosesto secolo, non rammenta però la maniera di Raffaello.

7. NOSTRA DONNA DELLA GALLERIA SOLLY.

Tavola; alta, 0. 54; larga, 0. 40.

Nostra Donna, in mezza figura, sta leggendo un libro che sostiene con la destra mano, mentre con la sinistra regge un piede del Divino Figliuolo, il quale si diverte con un canarino e guarda il libro. Il fondo è paese.

La maniera di questo dipinto è affatto simile a quella di Pietro, e rassomiglia, nell'esecuzione, al Cristo in Croce del cardinal Fesch, sia nella bocca un po' rotonda della Vergine, nella debolezza del disegno e del modellato nel nudo; sia nei panni molto secchi, nelle parti chiare poste in lontananza e nel tono vigoroso della parte davanti. Laonde crediamo che l'una e

l'altra pittura fossero eseguite nell'istesso tempo, cioè intorno al 1500. Quella di cui parliamo, dicono che pervenisse a Milano nella Raccolta Solly da una casa di Modena: certo è che si trova ora nel Museo di Berlino[1] con gli altri quadri di quella Raccolta.

Nell'opera *Kugler's Handbook of Painting* di Carlo Eastlake (Londra, 1851, vol. II, n. 1) se ne ha un'incisione in legno.

8. MARIA MADDALENA E SANTA CATERINA.

I due quadretti nei quali si vedono in piedi le due Sante, servirono di sportelli a una piccola Nostra Donna del Perugino, e sono eseguiti nella maniera di questo pittore. Nonostante il loro cattivo stato di conservazione, o, per dir meglio, il pessimo loro restauro, la testa della Maddalena ha qualche cosa di quei pregi che distinguono dalle altre le opere di Raffaello. Il fondo d'ambedue i dipinti è un grazioso paese: e noi li vedemmo nel 1845, riuniti in un solo, nella preziosa Raccolta del pittore Vincenzio Camuccini a Roma.

9. NOSTRA DONNA DELLA CONTESSA ANNA ALFANI DI PERUGIA.

Tavola; alta, 0. 50; larga, 0. 33.

La Vergine, mezza figura seduta, sostiene con ambe le mani il Divino Figliuolo ritto sulle sue ginocchia. Egli si regge tenendo con la mano destra il sottil velo che copre il seno della Madre; e volgendo la testa dal lato sinistro, guarda amorosamente lo spettatore, mentre Nostra Donna col viso piegato dall'altra parte, lo bacia modestamente negli occhi. In alto, sopra un cielo turchino scuro, sono di qua e di là due teste di Cherubini, l'uno con gli occhi rivolti al cielo e l'altro con lo sguardo piegato alla terra. Nel fregio della veste, sul petto della Vergine, si vedono le lettere *R. d. U.*

Sebbene l'esecuzione di questo dipinto sia di una finitezza e di una grazia che, nella scuola del Perugino, il solo Raffaello sapeva dare alle sue opere, tuttavia la generale composizione è [illegible]le a quella del maestro.

La più antica Nostra Donna di Pietro che somigli a questa, [illegible] gran tavola da altare (la Vergine con quattro Santi) che

[1] Il compilatore del *Catalogo* (1847) Waagen ritiene che sia « de' tempi [illegible]ui Raffaello imparava dal Perugino. » (*Nota di Lacroix.*)

si vede nella chiesa di Santa Maria a Fano, in cui segnò l'anno 1497. Similmente si ha la stessa composizione nell'altra sua tavola collocata a un altare della Santissima Nunziata di Firenze. Molt'altri dipinti simili usciti dalla scuola del Perugino si trovano altrove; e tra gli altri ricorderemo quello del palazzo Borghesi, dove non sono le teste de' Cherubini: l'altro con un paese, della casa Bourbon Sorbello a Perugia, e un terzo col paese e non coi Cherubini esistente in casa di Pietro Fumaroli di Firenze, pervenutovi dal palazzo Colonna di Marino presso Roma. Il Missirini nel suo scritto intitolato: *Di una B. Vergine col Bambino di Raffaello Sanzio*, ec. (Firenze, 1834), non dubitò di attribuire questa brutta copia a Raffaello; e il Gozzini ne fece una pessima litografia.

Tornando ora al piccolo dipinto in cui veramente è la mano del Sanzio, diremo che la contessa Alfani lo tiene coperto con cristallo, ed è così ben conservato da vedersi ancora alcune scrostature nella guancia e nella mano della Vergine, nel braccio del Putto e nei panni azzurri.

10. LA VERGINE COI SANTI GIROLAMO E FRANCESCO.

Tavola; alta, 0.35; larga, 0.29.

Nostra Donna, mezza figura, sta alquanto piegata a sinistra, e con ambedue le mani sostiene il Divino Figliuolo seduto sopra un guanciale posto sulle sue ginocchia. Essa lo guarda con affetto, ed egli mentre con la mano sinistra prende quella della Madre, benedice con l'altra guardando lo spettatore. Dal manco lato vedesi San Girolamo in adorazione con il cappello cardinalizio in testa; a sinistra San Francesco rapito in estasi. In lontananza è una città alle falde di alte montagne.

Questo dipinto, ben conservato, è di una delicata esecuzione. L'aria della testa di Nostra Donna, al pari della sua espressione, ci rammentano l'Incoronazione del Vaticano. I panni sono in generale crudetti, e in specie la veste rossa della Vergine, il manto azzurro e il rovescio verde, sono di un tono molto forte. Il paese, d'un tono alquanto bigio, è trattato assai delicatamente. Pare che fosse eseguito intorno al 1503; e dal palazzo Borghesi passò, se la memoria non c'inganna, nella Galleria Aldobrandini. Lo comprò nel 1829 il Museo di Berlino[1] dal conte

[1] La tavola porta il n. 145, e Waagen la crede fatta da Raffaello quand' era alla scuola del Perugino, ma alquanto dopo dell'altra ricordata sotto il n. 8. (*Nota di Lacroix.*)

Ropp, il quale ne aveva fatto fare un intaglio a tratti in piccolo foglio.

Al pari della Nostra Donna della contessa Alfani, anche questo dipinto somiglia, nelle parti principali, alle cose del Perugino, tanto che nella Raccolta Albertina di Vienna si ha una composizione di Pietro uguale a questa, con la piccola differenza che il Bambino Gesù tiene una banderuola in mano, e la Vergine sorregge un piede del Figliuolo. Fu pubblicata tra i facsimili dei disegni d'antichi maestri, litografati da Mannsfeld, e C. A. Favart la diede incisa all'acqua forte nel 1818, ma a rovescio. Potrebb'essere che questo disegno fosse quello posseduto dal vecchio Richardson, e che egli diceva di Raffaello; imperocchè il giovine Richardson narra nella sua opera (vol. III, pag. 304), che vide nel palazzo Borghesi un quadro del Perugino con figure grandi al vero, affatto simile al disegno del padre suo. Lo studio poi del San Girolamo, fatto con matita nera, si trova nel Museo Wicar a Lilla.

Ricorderemo eziandio una moderna copia del quadro di Berlino; copia che ci fece meraviglia di vedere in un'antica e bella cornice nel palazzo di Filippo Donnini di Perugia: ma è probabile che un tempo racchiudesse l'originale.

11. INCORONAZIONE DI NOSTRA DONNA.

Tavola con gradino, fatta per la chiesa di San Francesco.
Fu poi trasportata in tela. Alta, 2.97; larga, 1.67.

Questa tavola è divisa in due parti. Nella superiore vedesi Nostra Donna con gli occhi bassi e le mani congiunte, in atto di ricevere dal Divino Figliuolo la corona. Quattro Angioletti stanno intorno tutti intenti a suonare l'arpa, il violino e il tamburo: in alto, tra le nuvole, guardano questa scena otto teste alate di Cherubini e due Angioli. Nella parte di sotto è poi figurato il vuoto sepolcro della Vergine, dal quale (presenti gli Apostoli) spuntano gigli e fiori. In mezzo a San Pietro e a San Paolo è San Tommaso che esamina la cintura lasciatagli da Maria mentre saliva al cielo; e dev'essere San Giovanni quella figura di giovine che sta a sinistra con un libro in mano. Gli altri personaggi non si ravvisano. Il fondo è un bel paese con colline di tinta chiara.

Il dipinto è nella maniera del Perugino, ma già dappertutto [illegible]ade l'ingegno di Raffaello; chè le sue figure sono più vive [illegible]uelle del maestro, e gli Angioli si distinguono per le loro [illegible]e graziose.

Fu già notato (tomo I, pag. 56) che Raffaello colorì questo dipinto per Maddalena degli Oddi, e certamente nel 1503, innanzi che fosse cacciata da Perugia la sua famiglia. Del che abbiamo la testimonianza di Cesare Crispolti, il quale nella sua opera, *Perugia Augusta descritta* (Perugia, 1648, in 4° piccolo), asserisce che è tradizione essersi il Sanzio ritratto, in età di 19 anni, nell' ultima figura dal lato sinistro del quadro. Ma sebbene sul cadere del 1502 questo pittore avesse veramente diciannove anni, la tradizione del ritratto è alquanto incerta; giacchè non si ravvisa in quella testa una somiglianza, nè gli antichi pittori solevano far ritratti contemporanei nel dipingere le figure degli Apostoli.

Fino al 1797 il quadro adornò la chiesa de' Francescani a Perugia; ma in quell' anno fu mandato a Parigi, dove venne trasportato in tela per salvarlo dai tarli. Tuttavia nell' intelarlo e nel restaurarlo soffersero le velature, e le macchie scure che si vedono in alcune parti sono l'effetto dei ritocchi che hanno voltato in nero. Ciò nonostante, nelle parti principali, è discretamente conservato, e dopo il Trattato del 1815 ritornò dal Louvre in Italia e fu posto nella Galleria Vaticana.

STUDI PER L' INCORONAZIONE DI NOSTRA DONNA.

a) Prima composizione per la parte superiore. Nostra Donna ritta in mezzo a una Gloria con due Angioli a' lati che suonano, e cinque teste di Cherubini. (*Raccolta Eszterhazy, a Vienna.*)

b) Parte inferiore. I dodici Apostoli che circondano il sepolcro; disegno fatto in penna con finezza e vivacità. (*Museo del Louvre.*)

c) Cristo che sostiene la corona. (*Raccolta di Tommaso Lawrence.*)

d) Due Angioli in piedi. Studio fatto sopra due giovani dell' Umbria, disegnato in due fogli con stile d' argento. (*Raccolta d' Oxford.*)

e) Un Angiolo in piedi voltato a sinistra che suona il violino. (*Raccolta Wicar a Lilla.*)

f) Studio per la testa e per le due mani di San Tommaso, disegnato con punta di metallo. Nel rovescio, uno studio per il Cristo che incorona la Vergine, fatto su due giovani leggermente vestiti. (*Nella medesima Raccolta.*)

g) Testa dell' Apostolo San Giacomo Maggiore, che nel qua-

dro si vede a destra nel primo presso. (*Raccolta Leembrugge, a Amsterdam.*)

h) Testa dell'Apostolo San Giovanni, schizzo in penna. (*Galleria dell' Accademia di Venezia.*)

i) Testa dell'Angiolo ritto a destra, che con la mano sostiene l'arco del violino. Disegnata con stile d'argento. (*British Museum.*)

INCISIONI. — E. Stölzel, a bulino in foglio grande. — Graffonara, a contorni, per l'opera i *Quadri della Sala Borgia*, in piccolo foglio. — Couché figlio, parimente a contorni per il *Manuel du Musée français*, n. 7; ma più piccola e più debole della precedente.

Di questa Incoronazione se ne ha una copia [1] con qualche differenza nella chiesa di Civitella Binazzone, piccola borgata tra Gubbio e Perugia. In essa si legge quest'iscrizione: MDXVIII ✝ DE MEN. JVLII. Gli Apostoli portano scritti nei fregi delle vesti i loro nomi in questo modo, guardando da sinistra a destra:

1. *S. Simone.* — 2. *S. Iohannes.* — 3. *S. Mattia.* — 4. *S. Andrea.* — 5. *S. Matteo.* — 6. *S. Pietro.* — 7. *S. Tomaso.* — 8. *S. Paolo.* — 9. *S. Taddeo.* — 10. *S. Bartolomeo.* — 11. *S. Iacomo maj.* — 12. *S. Iacomo min.*

GRADINO DELLA TAVOLA.

Alto, 0. 37; largo, 1. 67.

È diviso in tre scompartimenti, nel primo dei quali si vede l'Annunziazione, nel secondo l'Adorazione dei Magi e nel terzo la Presentazione al Tempio; tre storie diverse dipinte su fondo nero con grottesche rosse. Fu inciso a contorni da Couché figlio per il *Manuel du Musée français*. Nonostante che fosse troppo ripulito quand'era a Parigi è ben conservato, e trovasi nella Galleria Vaticana presso il suo quadro.

A) *L'Annunziazione.* L'Angiolo s'avvicina a Maria che sta [illegible]uta sotto una loggia. Nel fondo, che è paese, sono il Padre [illegible]rno e lo Spirito Santo. — Landon, n. 473.

Il disegno di questa storia era a Londra presso gli eredi di [illegible]rence: di lì passò nella Galleria del Re d'Olanda e poi nel [illegible]o del Louvre per compra fattane quando fu venduta quella

[1] Si congettura fatta da Domenico Alfani. (*Nota del traduttore.*)

Galleria. I contorni, disegnati a penna, sono bucati per eseguire lo spolvero.

A Perugia, nella chiesa di San Pier Maggiore, esiste una copia della storia, fatta in più grandi dimensioni dal Sassoferrato.

B) *L' Adorazione dei Magi.* Nostra Donna, il Bambino e San Giuseppe sono seduti presso una casa diroccata; a destra si vedono tre pastori, e nel centro i Re Magi, il più giovine de' quali sta ritto dietro al vecchio che è inginocchiato. Il loro seguito è a sinistra e si compone di due cavalieri e di tre cavalli.

a) A Perugia, nel palazzo di Filippo Donnini, vedesi un bello schizzo a penna che servì per lo spolvero.

b) Un altro schizzo, che è la parte destra della composizione, dal Gabinetto Crozat passò nella Reale Galleria di Stocolma.

c) Testa d' uno dei pastori; schizzo in penna che si trova nell' Accademia di Venezia. — Nel Celotti, tav. II.

Fu intagliato, in grandezza simile al dipinto, da Antonio Banzo *in Roma, presso la Calcografia Camerale.* Foglio grande per il largo. — Landon, n. 474.

C) *La Presentazione al Tempio.* La Vergine e San Giuseppe presentano il Divin Figliuolo al Sacerdote. Sotto un loggiato sono tre uomini a destra e tre donne a sinistra.

Presso gli eredi di Chambers Hall a Londra si vedeva il cartone originale disegnato a penna e bucato per lo spolvero.

Fu inciso nella dimensione dell' originale da Persichini, in foglio grande per il largo. — Landon, n. 475.

Angiolo Maria Ricci di Rieti possiede antiche copie di queste tre piccole storie dipinte sulla tela; ma si notano molti cambiamenti nei particolari. Un inventario del 1656 attesta, che tali copie erano presso i Ricci fin da quel tempo, e si attribuivano al Perugino. Tuttavia secondo una notizia pubblicata nel *Giornale Pisano,* n. 5, anno 1822, esse sarebbero del Sassoferrato; ciò che smentirebbe il documento da noi citato.

12. NOSTRA DONNA DEL CONTE STAFFA.

Tavola quadra di 0. 16.

La Vergine, più che mezza figura in piedi, alquanto rivolta a sinistra, ha il Fanciullo Gesù seduto sul braccio, e ambedue reggono un libro. Il fondo è paese con alcuni alberi senza foglie e con prati, pe' quali scorre un serpeggiante rio. In lontananza si veggono i monti coperti di neve.

Il dipinto è tondo, ma nei quattro angoli che lo riquadrano, sono colorite, su fondo nero, delle figure rosse a grottesche fantasticamente intrecciate, simili a quelle che dividono le storie del gradino nella pittura qui sopra descritta. Ma Raffaello s'accorse presto che simili ornamenti non s'addicevano ai soggetti sacri; laonde si vedono soltanto in questi due quadri dell'istesso tempo.

Questa tavoletta, nella quale si ravvisa sempre la primitiva purezza, sofferse, in quest'ultimi tempi, una leggiera screpolatura, e però trovasi ancora racchiusa nel suo antico e ricco ornamento. Dal palazzo Staffa passò in eredità nel conte Connestabile della Staffa, che la conserva ancora. Fu detto che quel Conte aveva una lettera del Sanzio dove si parlava del dipinto, e che ultimamente ne trattava la vendita con un Inghilese; ma tutte le nostre indagini per sapere la verità furono infruttuose. [1]

Un'intaglio grande quanto il dipinto fu eseguito nel 1821 da Samuele Amsler; un altro simile da Pietro Mocchi.

Nella Raccolta di don Iose de Madrazo, direttore del Museo reale di Madrid, è un bello schizzo in penna di questa Madonna. Esistono poi molte antiche copie: due belle in Perugia, una delle quali in casa Baglioni e l'altra presso il gonfaloniere Della Penna. Una terza fu comprata dal ministro Wilhem von Humboldt. Quella di casa Oggioni di Milano la intagliò nel 1817 P. Caronni in foglio piccolo, e l'altra copia del Louvre venne incisa da Tommaso Richomme in un ornamento ottagono in 4°, con quest'iscrizione: LA VIERGE AU LIVRE. [2]

L'Ospedale di Santa Maria della Misericordia in Perugia possiede una libera imitazione di questa Madonna, ma più grande dell'originale e di forma quadra. In essa Gesù Bambino posa la sinistra mano sul libro tenuto dalla Divina Madre,

[1] Il dipinto fu poi venduto nel 1871 dal conte Gian Carlo Connestabile di Perugia all'Imperatore di Russia per 350,000 lire. Ne parlarono quasi tutti i giornali d'Italia, deplorando che il Governo non facesse nulla per impedire che la tavola andasse all'estero; e il deputato Massari interpellò il Ministero nella seduta della Camera del dì 29 d'aprile 1871. (*Nota del traitore.*)

[2] Il signor Layard, ministro d'Inghilterra a Madrid, imbattevasi, non molto, nella Cattedrale di Granata, in un'antica copia di questa Madonna, e scrisse: « Celà montre une fois de plus que le tableau était connu et apprecié déjà au seizième siècle. » — Vedi il vol. II, pag. 83, del *Giornale di Edizione artistica*, pubblicato a cura della R. Commissione Conservatrice di le Arti nelle Provincie dell'Umbria. Perugia, Tipo-litografia di G. Boncompagni, 1873. (*Nota del traduttore.*)

mentre nell'originale tiene quella mano sul petto e prende il libro con la sinistra. Oltre di che nel fondo, invece del paese, v'è un muro poco alto con alcuni monti lontani. Certo quest'opera è d'un valente scolare del Perugino; poichè sebbene vi si ravvisi una maniera secca di colorire, tuttavia il disegno è alquanto largo e le forme son belle e bene studiate. Ma sventuratamente il dipinto ha sofferto, e il colore va staccandosi in molte parti. La sua altezza è di circa centim. 59, e la larghezza di centim. 48.

Fu intagliato da Antonio Krüger, in 4°.

13. LA VISIONE D'UN CAVALIERE.

Tavola quadra di centim. 18.

Il giovine cavaliere, tutto vestito di ferro, sta disteso sul suo scudo all'ombra di un piccolo lauro, che, nel primo presso, occupa il centro del quadro. È addormentato e pare che sogni. Una donna in abito violetto e porporino gli comparisce dal lato destro e gli offre un libro e una spada,[1] quasi voglia invitarlo allo studio e alla guerra. Dietro alla donna, in un paese, sorge sur un colle un castello feudale. Al contrario, dalla parte sinistra, vedesi un'altra donna vestita di rosso cangiante, con un vezzo di coralli, che a lui presenta de' fiori, simbolo dei piaceri della vita; e il paese presso di lei figura una graziosa città in riva a un fiume con monti lontani.

Questo quadretto con la scritta: RAPH. VRBI. INV., è benissimo conservato; e sebbene sia condotto nella maniera del Perugino, tuttavia v'e più larghezza e finezza di disegno che non nelle opere di Pietro. La veste un po' gonfiata della donna a sinistra, ricorda il manto del Cristo nell'Incoronazione di Nostra Donna; ma la delicata e armoniosa esecuzione fa giudicare questo quadro (che appartenne alla Galleria Borghesi) di un tempo alquanto posteriore. W. Young Ottley lo comprò a Roma, e lo rivendè nel 1801 per 470 lire sterline: poi dagli eredi di sir Tommaso Lawrence passò nella Raccolta di lady Sykes, e dall'erede di lei, dal prete I. Egerton, fu acquistato nel 1847 per la Galleria Nazionale di Londra, pagandolo 1050 lire sterline. Presso il dipinto esiste, nella stessa Galleria, la composizione originale di Raffaello, disegnata in penna a contorni con qualche ombra, ed è bucata per lo spolvero.

[1] Vedi il tomo I, pag. 333, di quest' opera.

Lodovico Grüner lo dette inciso due volte della grandezza simile al dipinto; una volta per l'edizione tedesca di quest'opera, e poi nel 1847 per conto proprio, con questa scritta: VISION OF A KNIGHT.[1]

14. RITRATTO D'UN GIOVINE.

Tavola quadra di circa 0. 43.

Mezza figura d'un giovinetto sui quindici anni, veduto per tre quarti e piegato a destra. Di sotto alla berretta gli scendono a ciocche i capelli sulle spalle: ha una veste nera accollata e aperta sul petto da lasciar vedere la camicia, mentre due fermagli d'oro di forma rotonda, sui quali si legge: RAFFAELLO-VRBINAS. FEC., gli riuniscono la veste al collo. Il fondo è un paese montuoso con alcuni casamenti e con un bosco, da cui sbuca fuori un cervo.

Il ritratto, e in specie il paese, sono sempre nella maniera del Perugino; ma sventuratamente è molto danneggiato e ridipinto. Noi lo potemmo esaminare da vicino nella Galleria di Kensington a Londra, dov'è anch'oggi, e ci fu permesso di farne un disegno. Dev'essere quello stesso citato nel Catalogo dei dipinti del re Giacomo II, sotto il n. 123, e creduto il ritratto di Raffaello fatto da se stesso.

15. SPOSALIZIO DI NOSTRA DONNA (1504).

Ancona con figura sotto la metà del vero.

In questa celebrata pittura, nota col nome di *Sposalizio*, la Vergine sta a sinistra e San Giuseppe a destra in atto di presentarle l'anello nunziale; mentre il Sacerdote, posto in mezzo a' due sposi, prende le destre di ambedue. Maria è accompagnata da cinque donne; altrettanti uomini sono dal lato di San Giuseppe, e rappresentano coloro che pretendevano la mano della Vergine. Un d'essi, il più grazioso di tutti, tronca sul ginocchio la canna non voluta fiorire; un'altro la recide con dispetto e altri la tengono alzata. Nel fondo apresi una piazza, dove ge un tempio di forma rotonda con loggia che gli gira attor- Sulla cornice dell'arco centrale si legge: RAPHAEL. VRBI-

[1] Per avere maggiori notizie intorno a questo quadro, vedi il vol. I di st' opera, a pag. 333.

NAS. MDIIII; e questa è la prima data conosciuta che Raffaello scrivesse ne' suoi quadri insieme col proprio nome. Ai lati del tempio si vedono dei monti in lontananza.

Come si ha dall' atto di ser Andrea Brozzi, il Sanzio dipinse questo quadro per i frati del convento di San Francesco a Città di Castello, che lo posero nella loro chiesa. Al Pungileoni fu dato questo documento dall' avvocato Giacomo Mancini, e dice così: « Guardianus et Fratres Ord. S. Francisci Min. Conv.... » altare sub titulo S. Ioseph, in quo apparet pictum Sponsali- » tium ipsius S. Ioseph cum B. V. M. manu celeberrimi viri » Raphaelis de Urbino.... volentes.... concedere illmo et admo- » dum excellenti D. Albezzino, et D. Pietro q. d. Iulii de Albez- » zinis de Civ. Castelli.... et iconam ipsius altaris, ut sopra » dictum est pictam cum omnibus et singulis ejusdem altaris et » iconae juribus et pertinentiis, etc. — Actum die 25 mens. » aug. 1633. »

Per quello che scrisse lo stesso Pungileoni (*Giornale Arcadico*, n. XXXII, pag. 359) e ciò ch' io vidi, Raffaello copiò il celebre quadro del suo maestro, che un tempo adornava il Duomo di Perugia, e trovasi ora nel Museo di Caen in Normandia. [1] L' unica differenza tra i due dipinti sta in questo, che il Sanzio cambiò parte ai gruppi degli uomini e delle donne; diede più vita alle figure e miglior ordine architettonico al tempio. Il giovine che nel primo presso sta troncando la canna, è affatto simile a quello che il Perugino fece indietro, più grazioso nella mossa dell' altro da lui posto dinanzi. In molti particolari di questo quadro si scorge sempre la maniera del Perugino, quantunque e nelle arie delle teste, e nelle mosse delle figure, sieno maggiori l' espressione, la vita e la finezza. Il colorito poi delle carni è più morbido nei passaggi, e in generale si cominciano a manifestar dappertutto i pregi propri di Raffaello. Tra le tinte dei panni ve ne sono alcune simili a quelle che Piero prediligeva di più; ma sventuratamente l' inesperto scolare usò in essi certi colori che sono anneriti, come la veste verde della donna collocata nel primo presso a sinistra. Tuttavia se l' esecuzione di questo dipinto non è simile a quella di altri piccoli lavori del Sanzio, ne' quali si vede un' estrema finitezza, pure è

[1] Scrisse il Thorè nel *Constitutionnel*, che lo *Sposalizio di Nostra Donna* del Perugino fu spedito al Museo di Caen nel 1804 con altri dipinti presi in Italia, per un decreto dei Consoli dell' anno X, i quali divisero in cinque città della Francia quei quadri che non trovarono luogo nelle Gallerie di Parigi e di Versailles. (*Nota di Lacroix.*)

bene studiato l' effetto generale come si richiederebbe in un opera grande. Le linee della prospettiva nel tempio sono tirate con inchiostro nero, le quali si scoprono assai perchè il colore sovrapposto è trasparente.

Per quasi tre secoli lo Sposalizio fu l'ornamento della chiesa di San Francesco nella Città di Castello; ma a' 29 di gennaio del 1798 il general conte Giuseppe Lechi che comandava una brigata di soldati francesi, con la spada alla mano, se ne fece fare un dono dal civico Magistrato. Da lui passò nel conte Salazar che lo lasciò al maggiore Spedale di Milano; e sulla proposta del dotto Direttore del Museo numismatico, il defunto Gaetano Cattaneo, fu acquistato, con altri quadri di nessun pregio, dalla Pinacoteca di Brera, la quale pagò lire 53,000. È assai ben conservato, e molto gli giovò il buon restauro eseguito dal cav. Giuseppe Molteni.

Di questo dipinto non si ha che uno studio: è la testa di Nostra Donna disegnata a matita che si vede nella Raccolta Wicar a Lilla.

Incisioni. — Fu inciso per l'opera che porta il titolo: *Pinacoteca del Palazzo delle scienze e delle arti di Milano*, 1821, tav. I; e da Giuseppe Longhi a Milano, 1821. Di quest' ultima stampa ne fece una copia Pietro Folo nel 1831. — Thouvenin lo intagliò a punteggiatura e al bulino. — Fu litografato, sul disegno del Longhi, da Oeri nel 1824 in foglio grandissimo; e su quel disegno da S. Maier nel *Kunsthalle* di Carlsruhe. — Parimente Gaetano Riboldi pittore litografò in foglio largo la sola parte inferiore con un arazzo per campo. — Lo intagliò in acciaio il Pannier.

Antiche copie. — Nel 1606 ne fece una copia per l' oratorio di San Giuseppe in Urbino, dove si trova sempre, Gio. Andrea Urbani, il quale n' ebbe 40 scudi come si conosce dalla sua ricevuta. (Vedi Pungileoni, *Elogio stor. di Raffaello Santi*, pag. 120, in nota.) Un' altra copia, assai peggiore di quella, la vedemmo agli Agostiniani di Città di Castello; e una terza, molto danneggiata, pervenne al Museo di Berlino dalla Raccolta Solly.

Dobbiamo altresì ricordare uno Sposalizio della Vergine di m[illegible] del Perugino, eseguito nel 1497 nel gradino del quadro fa[illegible] a Santa Maria Nuova di Fano. Esistono alcune copie de' suoi so[illegible]ri che si vendettero come schizzi di Raffaello. Questo Spo-sa[illegible]o somiglia in alcune parti al dipinto dell' Urbinate; ma il gr[illegible]po che in questo è a destra, là si vede a sinistra. Lo studio

originale di Pietro fa parte della Raccolta Albertina a Vienna, e fu dato in luce nell'undecima dispensa dei facsimili pubblicati da Mannsfeld.

16. SAN SEBASTIANO.

Tavola; alta, 0. 43; larga, 0. 33.

Il Santo, mezza figura vestita e veduta di faccia, tiene in mano la freccia, segnale del suo martirio. Il fondo è paese di un'ammirabile finitezza; e l'esecuzione del dipinto rassomiglia tanto a quella dello *Sposalizio*, da ritenerlo eseguito nell'istesso tempo. Tuttavia, in alcuni particolari, è condotto con maggior diligenza: il che basta a confutare quanto scrisse Rumohr nel tomo III, pag. XI, delle *Ricerche italiane*, cioè che questo sia un frammento d'un dipinto più grande. Se non fosse così, il pittore non avrebbe usata tanto diligenza nel terminare ogni cosa e specialmente il paese. Il quadro è ben conservato, tranne alcuni ritocchi alla testa del Santo e al cielo. Fu comprato dall'incisore Giuseppe Longhi di Milano nel palazzo Zurla a Crema per il prezzo di sole lire 3000. Ora n'è possessore il conte Guglielmo Lochis di Bergamo.

Un intaglio a contorno si ha nella traduzione italiana dell'opera di Quatremère de Quincy, fatta dal Longhena.

17. CRISTO SUL MONTE DEGLI ULIVI.

Tavola; alta, 0. 60; larga, 0. 70.

Nel primo presso stanno gli Apostoli addormentati: San Giovanni disteso dal lato sinistro; San Pietro seduto nel centro tiene il capo tra le mani, e San Giacomo, la cui testa veduta di profilo ha un'aria alquanto somigliante a quella di Cristo, è a destra. Tutti e tre sono appoggiati a un monticello, in cima al quale vedesi il Redentore piegato a sinistra, con le mani giunte e con gli occhi lacrimosi rivolti al cielo. Un Angiolo volante sopra una nuvola gli reca il calice doloroso. A poca distanza, dal destro lato, si vedono venire Giuda e sei soldati, mentre dall'altra parte compariscono due altre figure. Nel fondo sono colline verdeggianti e una città posta in lontananza. Negli ornamenti d'oro, quasi affatto scancellati, della veste di San Pietro sono le lettere R. V.

Racconta il Vasari che Raffaello fece a Guidobaldo duca

d'Urbino una pittura tanto finita da parere un minio, rappresentante Cristo che òra nell'orto, la quale dalla duchessa Eleonora, moglie di Francesco Maria, fu donata a don Paolo Giustiniano e a don Pietro Quirini, romiti del sacro Eremo di Camaldoli, che battezzarono il suo figliuolo. E se dobbiamo prestar fede a quanto si legge in un'opera stampata nel 1587 col titolo *Romualdina*, questo dipinto trovavasi nel monastero dei Camaldolesi a Urbino sul cadere del secolo decimosesto. Ma due secoli dopo, quand'era priore del convento il beato Gabbrielli, quel quadro passò a Gubbio presso la sua famiglia, che da gran tempo abita in Roma. Il principe Gabbrielli lo tenne come perduto nel 1829, poichè gli fu rubato da un servitore che lo vendè per quaranta scudi a un certo Gigli, mercante d'oggetti d'arte. Nè il Principe si sarebbe accorto del furto, se un giorno passando dalla sala dove stava il prezioso dipinto sotto una tenda di seta, non gli fosse venuto fatto di alzare quella tenda. Già questo quadro aveva destato l'attenzione degli artisti tedeschi, senza che si trovasse un compratore; tanto che fu inutile proporne l'acquisto a varie Corti di Germania. Ma poco mancò che non l'avesse un signore russo. Avvertito il principe Gabbrielli, potè, con l'aiuto del Tribunale, recuperarlo pagando al mercante dieci scudi sopra il prezzo da lui sborsato. Però nel 1844 fu venduto per quattromila scudi romani all'antiquario Woodburne di Londra, e l'anno dopo l'ebbe Coningham. Nel 1849 venne ricomprato all'incanto per 787 lire sterline, e ora si trova appresso Fuller Maitland a Stanstead (Sussex).[1]

Questo dipinto, eseguito nella maniera del Perugino, è però, come afferma il Vasari, straordinariamente finito. Quantunque fosse troppo lavato e un inetto restauratore vi abbia mal rifatto alcune parti dove mancava il colore, pure è in discreto stato di conservazione, tanto che con poca spesa potrebbe rimettersi in buon grado.

Uno studio per i due Apostoli che dormono, eseguito con punta d'argento sopra carta giallastra, era a Londra presso gli eredi di Tommaso Lawrence, e trovasi a Weimar. Ma a cagione della maniera dura e secca con cui è condotto, osiamo credere che sia una copia fatta da Timoteo Viti.

Il Grüner incise questo dipinto per la nostra edizione tedesca nella tavola X, nè prima d'allora se ne aveva alcun'intaglio.

[1] Vedi il vol. I, pag. 60.

Un'antica copia fu esposta in Roma nel 1854, e scambiandola con l'originale, ne chiedevano 16,000 scudi. Nelle due piccole figure del campo, a sinistra, parve di ravvisarvi i ritratti del duca Guidobaldo e del pittore.

18. SAN GIORGIO CON LA SPADA.

Tavola; alta, 0. 28; larga, 0. 25.

Il santo Guerriero a cavallo si slancia da destra a sinistra: già ha ferito con la lancia il dragone ed è in atto di dargli l'ultimo colpo con la spada. Nel paese deserto e coperto di rocce vedesi una donna che fugge.

Anche questo dipinto ricorda la maniera del Perugino, ma ha già miglior carattere e disegno, e il colorito è più chiaro e trasparente. Scrisse il Lomazzo (*Trattato della pittura*, pag. 48), che Raffaello fece per il Duca d'Urbino un San Giorgio, di cui n'era una copia a Milano nella chiesa di Santa Vittoria. Essa, com'opera di Andrea Solari, è ricordata pure nell'*Itinerario d'Italia*. (Venezia, 1622, pag. 60.) E d'un altro San Giorgio esistente nel castello di Fontainebleau, fa parola lo stesso Lomazzo, ma è quello di cui parliamo. Solamente egli s'inganna quando asserisce che è dipinto sopra uno scacchiere, dovendosi ciò riferire al San Michele, che pare fosse colorito per lo stesso Duca d'Urbino e destinato a fare accompagnamento al San Giorgio. Il Villot nota nel Catalogo della Galleria del Louvre, che ambedue questi quadri passarono dalla Raccolta del cardinal Mazzarino in quella di Luigi XIV.[1] La copia che era nella chiesa di Santa Vittoria a Milano, potrebb'essere quella che si vedeva col piccolo San Michele nella Galleria Leuchtenberg a Monaco ed è ora a San Pietroburgo. Alta, 0. 32; larga, 0. 25.

Incisioni. — Lo intagliarono in grandezza simile al dipinto Niccola de Larmessin per il *Cabinet Crozat*, n. 16; e J.-L. Petit per il *Musée Napoléon*. — Un'altra incisione a acqua forte in 4° fu cominciata da Duplessis-Bertaux e la terminò Nicquet per la *Galerie Filhol*. — Landon, n. 333.

Nella Galleria Fiorentina si trova uno schizzo in penna del San Giorgio, fatto con molta verità, che fu intagliato dal Mulinari nel 1774.

[1] Vedi il vol. I di quest'opera, a pag. 60.

19. SAN MICHELE.

Tavola; alta, 0. 31; larga, 0. 25.

L'Arcangiolo Michele, splendente di giovinezza e di forza, tutto vestito d'un'armatura dorata, calpesta uno dei più grossi mostri che lo circondano, e sta per ucciderlo con la spada. Sul suo scudo bianco campeggia una croce rossa. Nel fondo a sinistra, i peccatori pentiti, coperti con cappe di piombo, camminano a lenti passi dinanzi alla città di Dite tutta in fiamme. A destra, presso una roccia, si vedono coloro che, secondo Dante, sono tormentati dai serpenti, poichè pare che Raffaello s'ispirasse nei canti 23 e 24 dell'*Inferno*, dove sono descritti gl'ipocriti e i ladri.

La piccola tavola dipinta sul rovescio di una scacchiera, è condotta con forza e con grazia ad un tempo, ed ha un tono forte e chiaro.

Lépicié, nel suo *Catalogue raisonné des tableaux du Roy* (Parigi, 1752, vol. II, pag. 9), disse che Raffaello aveva dipinto il San Michele al Duca d'Urbino per accompagnamento al San Giorgio. Trovasi ora al Louvre in buono stato di conservazione, dove pervenne dalla Galleria del cardinal Mazzarino. [1]

Fu inciso nella grandezza dell'originale da Claudio Duflos per il *Cabinet Crozat* (n. 15). — Landon, n. 335.

Un compiuto disegno per questo quadro era nella Raccolta Crozat. — Catalogo Mariette, n. 102.

L'antica copia, già ricordata, della Galleria Leuchtenberg ha, come il San Giorgio, un tono un po' scuro; e quantunque sia bellissima, non è disegnata come usava Raffaello, ed è priva in parte di quella delicata esecuzione che si ravvisa nelle sue opere.

20. TRE PICCOLE TAVOLE ROTONDE.

Nel Museo di Berlino, del diametro ciascuna di circa 0. 16.

In questi tre piccoli quadri è rappresentata, su fondo nero, a Pietà col Salvatore che, a braccia aperte, sta seduto sopra sepolcro, e con le mezze figure dei santi Lodovico e Ercolano, troni della città di Perugia. Sono dipinti un po' tirati via che rtamente dovevano far parte di un gradino; ma non saprei

[1] Vedi il vol. I di quest'opera, a pag. 61.

dire di qual quadro. Il Rumohr, se non m'inganno, ebbe la fortuna di comprarli a Perugia e li donò al Re di Prussia, che allora era soltanto principe; e dobbiamo al suo splendido amore per le arti se ci è dato di ammirarli nel Museo di Berlino.[1] Nelle *Ricerche italiane* (vol. III, pag. 41) lo stesso Rumohr congetturò che fossero gli avanzi d'un gradino per la Incoronazione di Nostra Donna, e raccontano che il pittore Wicar possedette un quarto piccolo dipinto, dentrovi Santa Caterina, che faceva parte della stessa predella.

Privi intorno a ciò di altre notizie, ci contenteremo di queste: tuttavia è impossibile tener per buona l'opinione dello stesso scrittore, il quale nella sua opera col titolo: *Trois voyages en Italie*, pag. 263, asserì che queste tavolette sono avanzi del quadro di Sant'Antonio da Padova; poichè esso si vede intero nella Galleria degli Orléans in Inghilterra.

[1] N. 144 del *Catalogo*, dove si dicono pervenuti da Rumohr, ma comprati per conto del Museo. (*Nota di Lacroix.*)

III.

PITTURE DI RAFFAELLO

NELLA SECONDA MANIERA FIORENTINA.

[1504-1510.]

21. MADONNA DEL GRANDUCA.

Tavola; alta, 0. 84; larga, 0. 56.

Nostra Donna, mezza figura in piè, tiene seduto sul sinistro braccio il Bambino Gesù e lo contempla, mentre il Fanciullo, veduto di profilo, volge la testa guardando lo spettatore e pone la mano destra sul seno della Divina Madre. Quantunque questo dipinto abbia quel fare largo della Scuola Fiorentina, pure vi domina sempre la maniera del Perugino. Sul cadere del passato secolo era, con altre pitture di Carlo Dolci, in proprietà d'una povera vedova, la quale, non conoscendone il pregio, lo vendè a un libraio per dodici scudi. Il Puccini, allora Direttore della Galleria Fiorentina, lo comprò per il granduca Ferdinando III, che se lo portò sempre nei suoi viaggi; ond'è che prese il nome di *Madonna del Granduca.*[1] Noi vedemmo questo prezioso dipinto ai Pitti nel quartiere della Granduchessa, ma alcun tempo dopo fu collocato nella Galleria. Allora era in buono stato di conservazione; sofferse poi per un restauro fatto al fondo.

Incisioni. — Raffaello Morghen, in piccolo foglio, nel 1823. Cat. 250. — Della Bella, in piccolo foglio. — Franz Stöber a Vienna, piccolo foglio. — Nostra Donna del palazzo Pitti, incisione di Lorichon sopra un disegno di Desnoyers, 1835, in foglio. —

[1] Vedi vol. I, pag. 64. — Fu acquistato nel 1799 da Gaetano Gaglier, negoziante d'oggetti d'arte, per il prezzo di zecchini 300, pari a lire 3360. (*Nota del traduttore.*)

Giovanni Serz, in foglio. — Sullo stesso disegno, intaglio di Ach. Martinet, con lievi ombre ma secondo il carattere dell'originale. — Litografia in foglio di P. Stöhr. — Lo stesso, di I. Fertig, in piccolo foglio. — La medesima, di Deveriso, nel 1839.

Una bella copia con paese nel fondo, che dev'essere lavoro d'uno scolare di Raffaello a Firenze, fu comprata in Toscana da un Russo, il quale nel 1838 la espose in vendita a Francoforte sul Meno.

Uno studio originale in penna per la testa della Madonna trovasi nella Galleria Fiorentina.

22. MADONNA DEL DUCA DI TERRANUOVA.

Tondo, del diametro di 0. 91, ora nel Museo di Berlino.[1]

Siede la Vergine col Divino Figliuolo in grembo verso il quale piega alquanto la testa per guardarlo, e solleva un poco la man sinistra; mossa che ci ricorda la maniera di Leonardo da Vinci. San Giovannino ritto dal lato manco, con la testa molto voltata, presenta amorosamente a Gesù lo stendardo, dove si legge: *Ecce Agnus Dei.* Un altro fanciullo con aureola, nel quale è forse rappresentato uno dei futuri Apostoli, s'appoggia alla Vergine. Dietro alle figure vedesi un piccol muro e in lontananza un paese. Nel fregio che adorna il vestito di Nostra Donna, proprio sul petto, v'è la lettera M. che farebbe dubitare dell'autenticità di quest'opera.[2] Ma la composizione e l'esecuzione di così bel dipinto ci tolgono ogni dubbio, essendo nella maniera che usò Raffaello quand'egli stette la prima volta a Firenze. Il tono generale è forte sebben delicato; l'aria delle teste rammenta la Madonna del Granduca innanzi descritta: laonde par certo che queste due pitture sieno del medesimo tempo. La tavola è ben conservata, però in qualche parte fu troppo ripulita.

Per quanto abbiam potuto sapere, pare che questo dipinto appartenesse sempre alla ducale famiglia Terranuova di Genova, ora dimorante in Napoli. Ma nel 1854 fu acquistato per il Re di Prussia, che lo pagò 30,000 scudi; e dicono che tal compra fosse

[1] Nel *Catalogo* porta il n. 247, e Waagen crede che fosse eseguita nel 1505. (*Nota di Lacroix.*)

[2] Potrebb'essere la prima lettera del nome di Maria, trovandosi usitatissimo, a quel tempo, di porre le iniziali d'un nome proprio tra gli ornamenti delle vesti, tanto degli uomini che delle donne. — Il Waagen che, nel suo *Catalogo del Museo di Berlino*, dà accuratamente le iscrizioni e le cifre dei quadri, non rammenta in questo la lettera M. (*Nota di Lacroix.*)

specialmente fatta per un sentimento di filiale pietà. Imperocchè il morto Re, che l'aveva ammirato a Napoli e non gli era riuscito d'acquistarlo, raccomandò vivamente al suo figliuolo, ora re, di prenderlo a qualunque costo, quando i signori Terranuova si fossero indotti a venderlo.

Fu inciso, in foglio grande, da Girolamo Scotto nel 1823. — Ne fece un disegno Ed. Schaeffer di Francoforte sul Meno, e si stava intagliando nel 1860.

Nella Galleria di Firenze esiste uno studio, che forse servì per il Bambino Gesù.

23. PICCOLA NOSTRA DONNA DI LORD COWPER.

Tavola; alta, 0. 64; larga, 0. 46.

La Madonna, mezza figura, siede presso un muro e volge leggermente la testa a destra. Con la mano sinistra sorregge il Bambino Gesù, che si slancia nelle sue braccia e fa atto di sollevarsi fino a lei. Posa egli un piede sopra una mano della Madre, che tiene aperta sulle ginocchia, e gira la testa a sinistra guardando in basso. Un panno di color violetto coperto da trasparente velo adorna il capo di Maria. Il fondo è paese, dove dal lato destro si vede, sopra una collina, una chiesa con cupola.

È certo che questa composizione fu eseguita quando Raffaello abbandonò la maniera del Perugino per seguitare la Scuola Fiorentina, cioè intorno il 1505. L'esecuzione n'è facilissima, rapida, leggiera: le mani (in specie quelle della Nostra Donna) sono disegnate con gusto, quasi con eleganza; ciò che non si vede così spesso nelle opere del Sanzio. I panni sono molto aggruppati; il dinanzi del paese è di un tono scuro verdastro e il cielo d'un azzurro chiaro. Noi dubitiamo che questa tavola benissimo conservata non sia tutta di mano dell'Urbinate.

Un tempo stava a Urbino,[1] e se non siamo male informati, lord Cowper, ambasciatore a Firenze, la comprò per la sua Galleria di Pansanger presso Hertfort, dove dimora la sua famiglia.[2]

[1] Michele Dolce, nelle sue notizie manoscritte raccolte intorno al 1775 il titolo: *Ragguaglio delle pitture che si trovano a Urbino*, parla, a pag. 60, i due Madonne colorite da Raffaello che si trovavano appresso le famiglie nemaventuri e Palma. Ora son perdute, ma potrebbe essere che una di queste fosse quella comprata da lord Cowper. Però il Dolce non era tanto conoscitore da credere alla sua parola. (Vedi Pungileoni, pag. 8.)

[2] Fu esposta a Mancester sotto il n. 138. Vedi *Trésor d'art*, etc., di Burger, pag. 56. (*Nota di Lacroix.*)

Ci è nota soltanto per un disegno una tavola affatto simile a questa, che dagli eredi del Duca d' Urbino passò appresso un tal Peruzzi di Firenze, intendente del Granduca. Dicono che è molto finita; ma deve aver sofferto in un ripulimento, tanto che nel 1847 fu data commissione a un pittore fiorentino di restaurarla.

Uno studio a punta d'argento su carta bigia preparata trovasi nella Raccolta dell' Istituto Staëdel a Francoforte sul Meno.

24. RITRATTO D'UN GIOVINE DELLA CASA DEL RICCIO.

Tavola; alta, 0. 52; larga, 0. 40.

È ritratto, in mezza figura, un giovine di circa venti anni con la faccia rivolta per tre quarti a sinistra, e guarda lo spettatore. I suoi capelli lisci e cadenti sono tagliati a zazzera. Porta in testa una piccola berretta nera e tiene con la destra la sua veste. Sulle due fibbie della sottoveste aperta in modo da far vedere la camicia si legge: RAPHAELLO VRBINAS FEC. Due colonne finte di marmo adornano il campo a' due lati, e nel mezzo vedesi in lontananza un prato con bosco, dove un cervo, appostato da un lupo cerviero, pascola all' ombra di alcuni alberi.

Il dipinto, benissimo conservato, è condotto nella maniera Peruginesca, e si trovava sempre presso la famiglia Riccio a Firenze quando Ignazio Hugford scrisse, che era di una incontrastabile originalità. La quale opinione fu poi confermata dal Mengs con questo certificato: « Io sottoscritto ho veduto e considerato il sopra accennato quadro, il quale giudico opera di mano » di Raffaele da Urbino, come sopra. Fatto a Firenze oggi 17 » gennaio 1774. RAFFAELE MENGS. » La dichiarazione d'Hugfort in cui erroneamente è detto che questo è il ritratto di Raffaello all'età di 21 anni, fu impastata dietro al dipinto, il quale dalla Galleria del conte Firmian passò nel castello di Leopoldskron presso Salzbourg, e dipoi nella Raccolta del banchiere Trautmann, che lo vendè al re Luigi di Baviera per la Pinacoteca di Monaco.[1]

Fu inciso in piccolo foglio da P. Antonio Pazzi. — Lo litografò nella grandezza dell'originale Lorenzo Quaglio per la 5ª dispensa delle *Imitations* delle migliori pitture originali pubbli-

[1] Nel Catalogo della Galleria di Monaco porta il n. 587, parte seconda, e in esso si congettura che sia il ritratto del Duca d' Urbino. (*Nota di Lacroix.*)

cate da Zelter (Monaco, 1822). In ambedue fu dato per il ritratto di Raffaello.

25. QUADRO DA ALTARE PER IL MONASTERO DI SANT' ANTONIO DA PADOVA, A PERUGIA.

Raffaello colorì una tavola, una lunetta e un gradino con cinque storie per le Monache di quel convento. Cominciò quest' opera nel 1504 prima d' andare a Urbino; ma, come diremo poi, la compì soltanto quando fece ritorno a Perugia.[1]

QUADRO PRINCIPALE.

Tavola quasi centinata, con figure un terzo del vero.

Nostra Donna seduta in trono molto ricco a cui s' ascende per vari gradini, tiene sul destro ginocchio il Fanciullo Gesù vestito di bianco, con ornamenti verdi e rossi e col manto di colore violetto. Egli è in atto di benedire San Giovannino che gli si accosta reverente. Presso al trono stanno, a sinistra Santa Caterina d' Alessandria in ginocchioni, veduta di profilo; a destra Santa Dorotea,[2] ed ambedue tengono in mano la palma, indizio del loro martirio. Nel primo presso si vedono ai lati San Pietro e San Paolo. Il fondo è paese.

Il colorito è forte e spesso scuro nelle ombre; le carni delle donne e dei putti appariscono molto chiare. L' aria della testa del San Pietro è simile a quella dello stesso Santo che si vede nell' Incoronazione di Nostra Donna, mentre la testa del San Paolo, viva di colore, ha un tono scuro nelle ombre. Il manto della Vergine, d' un celeste cupo, è, come usavano gli antichi, tutto trapunto d' oro. In generale gli orli delle vesti sono ricchi d' ornamenti al modo del Pinturicchio. Nostra Donna e il Bambino hanno un' espressione dolcissima e risentono alquanto della maniera fiorentina, sia nell' aria delle teste, sia nella mossa delle mani. Il cielo e il paese sono di un tono un po' scuro, ma trasparente.

LUNETTA.

Dio Padre, in mezza figura, sostiene con la destra mano il ›bo, simbolo del mondo; a' lati sono due Angioli e nel cielo

[1] Vedi anche il vol. I di quest' opera, a pag. 66.

[2] Il Vasari dice Santa Cecilia, e i più recenti Annotatori lo correggono ›rendo che è Santa Margherita. (*Nota del traduttore.*)

due teste di Cherubini. Questo dipinto che dev' essere stato co piuto prima del quadro principale, è tra quelli nella manie Perugineſca, ma ha un colorito meno scuro.

Nel 1678 le Monache venderono queste due pitture al cont Gio. Antonio Bigazzini di Perugia, e n' ebbero duemila scudi più le copie di esse per collocarsi sul loro altar maggiore. (Ved Annibale Mariotti, *Lettere pittoriche perugine*, ec.: Perugia, 1778 in 8°, pag. 126, il quale trasse questa notizia dagli Archivi d Perugia.) Poscia passarono nella Galleria Colonna, e sul cader del passato secolo l'ebbe il Re di Napoli. Sono ben conservate tranne una fenditura che traversando per il largo la tavol grande danneggia le tre teste delle donne.

Un intaglio a contorni d'ambedue i dipinti si vede nel l'*Histoire de l'art par les monuments* del D'Agincourt, tomo II — Litografie in foglio di Deluise e di Lodovico Ritter.

Uno studio pel Dio Padre, disegnato a penna dal vero, esiste nella Raccolta Wicar a Lilla.

STORIE DEL GRADINO.

Erano cinque storie, che nel 1663 furone dalle Monache vendute alla regina Cristina di Svezia per 601 scudi romani. (Vedi Mariotti, *Lettere pitt.:* Perug., pag. 125) Dalla Galleria Bracciano passarono poi in quella del Duca d' Orléans: e quando quest' ultima fu quasi tutta venduta a Londra nel 1798, l'ebbero vari Inghilesi amatori delle cose d' arte.

A) *Cristo sul monte degli Olivi.* Presso un monticello sta il Salvatore di profilo in atto di pregare, mentre un Angiolo gli presenta il calice del dolore. Sul dinanzi, ai suoi lati, dormono gli apostoli San Giovanni e San Giacomo, e dietro il monticello vedesi per metà la figura di San Pietro. È questa la storia più debole, e ci pare che fosse colorita sul disegno di Raffaello da un suo condiscepolo. Del resto fu molto ripulita e ridipinta. Venduta per 42 lire sterline dalla Galleria Bryan, Samuele Rogers la comprò nel 1800 dagli eredi di lord Eldin a Edimburgo.[1] (Alta, 0. 24; larga, 0. 27.)

Fu incisa, in grandezza simile all' originale, da Giancarlo Flipart per il *Gabinetto Crozat;* — poi da Couché figlio e Lie-

[1] Ora la possiede miss Burdett Coutts, che la comprò alla vendita delle cose di Rogers. — Vedi *Trésor d'art*, etc., di W. Burger, pagg. 53, 54. (*Nota di Lacroix.*)

nard per la *Galleria d' Orléans*, — e finalmente da Lodovico Gruner. Londra, 1849, in foglio largo. — Landon, n. 226.

B) *Gesù che porta la croce.* Aprono il corteggio due soldati, e dietro ad essi viene Gesù con la croce in spalla, tirato con fune da un manigoldo, a cui fanno seguito due altri soldati. Il Cireneo aiuta il Salvatore a portare la croce, e a destra è la Divina Madre svenuta, aiutata da tre Sante donne e da San Giovanni che la guarda con molta espressione di dolore. È la storia più bella e ben conservata, che venduta dalla Galleria Bryan a Londra nel 1798, la comprò Hibbert per 150 lire sterline. Ora la possiede Ph. Iohn Miles di Leinh Court, presso Bristol.

La incisero, in dimensione simile al dipinto, Niccola di Larmerssin per il *Gabinetto Crozat* (n. 26), e Couché figlio e Lienard per la *Galleria d' Orléans.* — Landon, n. 216.

Vien pure attribuita a Raffaello una tavoletta esistente nella Galleria Bridgewater a Londra, dove si vede la stessa figura del Cristo che porta la croce, vestita di color paonazzo, in mezzo a due pilastri arabescati.[1]

C) *Cristo morto.* Egli è disteso in grembo alla Divina Madre, e San Giovanni lo sorregge sotto i bracci, mentre Santa Maria Maddalena gli bacia i piedi. Stanno ritti ai lati, Giuseppe d' Arimatea e Nicodemo. Il fondo è paese con tre alberi. Questa bella storia, in ottimo stato di conservazione, ha tinte chiare, disegno molto corretto e pieno di sentimento: la disposizione generale poi sembra cosa del Perugino. Venduta, al solito, dalla Galleria Bryan a Londra, fu comprata per 60 lire sterline, e venne in possesso di Bonnemaison, da cui passò in proprietà del conte Karl Rechberg di Monaco. Poscia l' ebbe sir Tommaso Lawrence, e più tardi M. A. Whyte di Barrow Hill, presso Ashborne, Derbyshire. Al presente la possiede H. Dawsen. (Alta, 0. 24; larga, 0. 27.)

La intagliò, in grandezza originale, Claudio Duflos per il *Gabinetto Crozat* (n. 27); — Couché figlio e Lienard per la *Galleria d' Orléans.* — Fu litografata, in foglio per largo, da Ekemann Allesson.

Lo schizzo originale di questa storia trovasi nella Raccolta (zat. — Catalogo del Mariette, n. 101.

D e *E*) *San Francesco d' Assisi, e Sant' Antonio da Padova.* l rimo, rivolto a destra, tiene un libro coperto di rosso e una

[1] Non è registrata nel Catalogo di Bridgewater Gallery: Londra, 1856. (e di Lacroix.)

croce; il secondo, piegato a sinistra, un libro coperto di verde e un giglio. Il fondo è azzurro. (Tavolette; alte, 0.24; larghe, 0. 13.)

Questi due piccoli dipinti non sono al certo di mano del Sanzio, ma debbono essere stati eseguiti da un condiscepolo sotto la sua direzione. Ora si trovano coi numeri 306, 307 a Dulwich-College nella Galleria che sir Francesco Bourgeois lasciò a quell' Istituto. [1]

Ricorderemo qui due antiche pitture nelle quali fu imitata la composizione della tavola grande delle monache di Perugia, e che perciò furono attribuite a Raffaello. Una di queste è agli Agostiniani di quella città, dentrovi Nostra Donna seduta in trono col Bambino Gesù, con ai lati San Pietro e Santa Caterina, San Paolo e Santa Lucia. In alto, negli angoli, vi furono aggiunti due Angioli in atto di pregare. Sullo scalino del trono si legge: A. D. MCCCCCVIIII. K. A. S. I. [2]

Al Rumohr piacque di spiegare così quelle iniziali nelle sue *Italienische Forschungen*, vol. III, pag. 74: KAL. AVGVSTI. SANTIUS INVENIT, opinando che la tavola fosse abbozzata dal Sanzio e poi compiuta da altro pittore. Ma egli non avrebbe giudicato in tal guisa se avesse avuto presente, che il quadro della chiesa di Sant' Agostino è, nelle parti principali, affatto uguale a quello di Napoli; laonde dev' essere piuttosto una copia con qualche cambiamento.

L' altro dipinto dove le figure di Nostra Donna e del Bambino Gesù di Raffaello furono imitate per rappresentare lo Sposalizio di Santa Caterina, ha, invece dei Santi che vedonsi nell' altra composizione, da un lato San Niccola da Tolentino, dall' altro un Santo Vescovo. Nella lunetta poi è un' Annunziata. Trovasi nella chiesa d' Ognissanti a Città di Castello, e come l' altro dev' essere opera di un debole imitatore del Sanzio nella sua maniera Peruginesca.

26. NOSTRA DONNA DI CASA ANSIDEI.

Tavola con figure intere un po' minori del vero.

Siede la Vergine in elevato trono, e tiene sul destro ginocchio il Divino Figliuolo, il quale legge con la Madre in un li-

[1] Sono registrati ambedue nel *Catalogo* come dipinti del Perugino. (*Nota di Lacroix.*)

[2] Le lettere sono veramente queste: L. A. S. I. La tavola risulta da strumento che fu dipinta da Eusebio da San Giorgio per il prezzo di 40 fiorini. — Guardabassi, *Indice Guida de' Monumenti artistici dell'Umbria*. Perugia, Boncompagni, 1872, in 4°. (*Nota del traduttore.*)

bretto che ella apre sull' altro ginocchio. A sinistra sta in piedi San Giovanni Battista con gli occhi rivolti al cielo, che alza la destra mano per accennare il Salvatore e regge con l' altra una croce di cristallo a guisa di bastone. Dal lato opposto è il vescovo San Niccola di Bari col pastorale e un libro in cui legge. Nel fregio, sotto il baldacchino, è questa scritta: SALVE. MATER. CHRISTI, e sull' orlo della veste di Nostra Donna la data MDV. Dietro il trono, a traverso d' un arco, si scorge il paese con una città.

Questa tavola fu da Raffaello colorita per la cappella di San Niccola di Bari nella chiesa di San Florenzio a Perugia, di cui sono patroni gli Ansidei; laonde Filippo di Simone di quella famiglia, morto nel 1490, legò una cospicua somma per l' ornamento della cappella. Lord Roberto Spencer comprò a gran prezzo la bella pittura nel 1764 con la mediazione di Gavino Hamilton, ed ora esiste sull' altare una copia fatta fare dal compratore a Niccola Monti. Il lord donò poi il quadro al suo fratello duca di Marlborough, e si conserva nel palazzo di Blenheim.

La maniera risente ancora della scuola del Perugino, ma il nudo è più largo e più vero; le teste hanno un' aria più grave, particolarmente quella del San Niccola. Graziosissima e bella è la testa del Bambino Gesù: il colorito in generale è lucido e trasparente; i panni sono anch' essi migliori di quelli del Perugino, se non che il vestito della Nostra Donna è gretto di pieghe e alquanto gonfiato come quello del Cristo nell' Incoronazione della Vergine a San Francesco. Tuttavia questo dipinto non mostra, al pari dell' altro che esiste nel monastero di Sant' Antonio, quella varietà di maniera che rivela un ingegno che studia e progredisce, anzi è fatto come di getto e di una sola ispirazione. Fu cominciato a pulirlo sotto la figura del San Giovanni, ma per fortuna si restò lì, essendo in buono stato di conservazione.

Lodovico Gruner, a cui dobbiamo l' intaglio pubblicato nella nostra edizione tedesca (Tav. XI), ne fece una stampa più grande e finita nel 1856.

A questa tavola era unito un gradino con piccole storie ...o dalla vita di San Giovan Battista, ma sofferse molti dan- Due partimenti rimasero in Italia, e quello meno danneg-) con la Predicazione del Santo, l' ebbe l' Inghilterra. In) è Giovanni ritto su un monticello circondato da tre gruppi ascoltatori; e in quello più prossimo al Santo sono due giovi-

netti bellissimi tutti compresi dalle parole del Precursore, mentre a' lor piedi stanno due fanciulli che innocentemente continuano a giocare. Nel centro del paese si veggono venire due cavalieri. I panni sono anche più larghi di quelli del quadro grande, e in varie parti ricordano la maniera di Masaccio. Il solo manto rosso del Santo è scarso di pieghe e per di più molto duro. Del resto, il colorito ha in generale un tono forte e chiaro a un tempo, e tutto il dipinto è condotto con la massima delicatezza. Trovasi ora a Bowood, a breve distanza da Devizer, presso il Marchese di Lansdowne, dove lo vedemmo. Il suo cartone è nella Raccolta del capitano Stirling a Londra. (Vedi Waagen, *Treasures of arts in Great Britain*, vol. II, pag. 316.)

La tavola fu intagliata, nella grandezza dell' originale e in foglio per largo, da Antonio Capellan, con questa dedica: *Nobilissimo viro Roberto Spencer insigni hujus tabulae possessori.* C. Morison. L. D.

27. PAX VOBIS.

Mezza figura in tavola; alta 0. 30; larga, 0. 24.

Il Redentore risorto ha un manto rosso che dall' omero sinistro gli gira dietro le spalle: la corona di spine gli cinge ancora la testa alquanto inclinata, e mentre con la mano destra benedice, con l' altra si tocca la piaga del costato. Il cielo e il poco paese del fondo hanno un tono molto vigoroso. Lo studio diligente del vero nella figura del Cristo e la generale esecuzione rammentano molto il quadro del palazzo Blenheim: soltanto essendo questo più piccolo, è anche più finamente terminato. Il colorito delle carni è fresco, e le ombre sono di un tono bruno chiaro. Il manto con molte pieghe, ha una certa grandiosità nella sua disposizione. Tutto ciò ci autorizza a ritenere che questo dipinto, in perfetto stato di conservazione, fosse eseguito nel 1505. Apparteneva alla famiglia Mosca di Pesaro, dalla quale passò nel conte Paolo Tosi di Brescia.

Lodovico Gruner lo dette inciso in 8° nel 1835, e ne ripetè un intaglio a contorni, con lievi ombre, per l' edizione italiana dell' opera di Quatremère de Quincy.

28. TESTA GIOVANILE DIPINTA A FRESCO SOPRA UN EMBRICE.

Questa testa (se d' uomo o di donna non sapremmo dire) è veduta quasi di faccia e alquanto piegata a sinistra. I capelli inanellati e divisi alla sommità del capo scendono sulle spalle

coperte d'una veste appena accennata. L'aria del volto ha quel carattere particolare, quasi un po' lezioso, che alcuna volta si scorge nelle prime opere di Raffaello. Pare che fosse uno studio per il grande affresco di San Severo: a ogni modo è certamente lavoro di quel tempo. Questo prezioso dipinto fu trovato presso un rigattiere di Perugia, che, non conoscendone il pregio, lo vendette per cinque paoli. (L. 2,80.) Il re Luigi di Baviera lo comprò per mille scudi dal conte Giulio Cesarei di Perugia e lo pose nella Pinacoteca di Monaco.[1]

Due antiche copie a olio di questa testa, da noi vedute presso venditori di quadri a Roma e a Pesaro, fanno fede che un tempo fu conosciuta e stimata.

È troppo manierata la incisione di Filippo Caporali che si vede nell'edizione italiana dell'opera di Quatremère de Quincy.

29. AFFRESCO DI SAN SEVERO. (1505.)

Raffaello lo cominciò in un'antica cappella laterale della chiesa de' Camaldolensi a Perugia dopo la sua prima gita a Firenze. Compì la parte superiore chiusa da un arco, e si propose di fare il resto in altro tempo. Ma chiamato a Roma, non potè mantener la promessa. Tuttavia i Frati che non perdettero mai la speranza di vederlo compiuto da lui, avuta notizia della sua morte, allogarono nel 1521 a Pietro Perugino il compimento dell'opera del suo scolare.

La parte colorita da Raffaello figura la Trinità, intorno alla quale stanno raccolti alcuni Santi dell'Ordine di Camaldoli. Iddio Padre, con un libro in mano dove si leggono le simboliche lettere A e Ω, sta con lo Spirito Santo sopra al Divino Figliuolo; e questo gruppo è simile, nella disposizione, alla parte superiore dell'affresco detto la *Disputa del Sacramento*. Due Angioletti fanno corteggio al Padre Eterno, e due altri vestiti e un po' manierati stanno in adorazione presso il Salvatore, il quale alza le mani per benedire. A sinistra, un po' più in basso, sono seduti sulle nubi i Santi Mauro e Placido martiri e Benedetto; a d ra, San Romualdo, San Benedetto martire e San Giovanni.

Il dipinto ha sventuratamente molto sofferto, tanto che la f a del Padre Eterno è affatto perduta, e quasi il simile è ac- c to alla testa e alle ali dell'Angelo a destra e alla testa del

[1] Nel *Catalogo* di quella Galleria è registrato sotto il n. 541 della se- parte in questo modo: *Busto di San Giovanni Evangelista*. (*Nota di* l *a*.)

San Giovanni. Alcun tempo indietro si pensò a salvare da una prossima rovina la pittura; laonde il professore Giuseppe Carattoli usò la più gran diligenza nel restaurarla senza prendersi la licenza di rifare le parti perdute. Del che gli artisti e gli amatori delle cose d'arte gli hanno ad avere grandissimo obbligo, del quale debbono partecipare i Frati che fecero costruire un ponte perchè meglio si vedesse questa bella pittura, oggidì chiusa da recenti costruzioni.

Già notammo (vol. I, pag. 73) che nella disposizione di quest'affresco Raffaello imitò il Giudizio Universale dell'Orgagna, del Beato Angelico e di Fra Bartolommeo; ma fu un'imitazione affatto libera e in qualche modo originale. Nella Disputa del Sacramento si valse molto meglio di quei concetti, facendogli servire a una rappresentazione diversa. Per quello poi che concerne l'esecuzione fu altra volta avvertito che egli, con la guida degli studii fatti sulle opere di Masaccio e aiutato dal carattere stesso della pittura a fresco, dètte grandiosità ai panni, allargò in tutto la maniera e mostrò nelle arie delle teste una bellezza e una scienza tutta propria del suo ingegno.

Forse la seguente iscrizione fu aggiunta, quando il Perugino ebbe compiuto la parte inferiore dell'affresco, vale a dire nel 1521: RAPHAEL DE URBINO DOMINO OCTAVIANO STEPHANO VOLATERRANO PRIORE SANCTAM TRINITATEM ANGELOS ASTANTES SANCTOSQUE PINXIT. A. D. MDV. Alle sei figure dei Santi che pongono in mezzo una statua di Nostra Donna; cioè Santa Scolastica, San Girolamo, San Giovanni Evangelista, San Gregorio Magno, San Bonifazio martire e Santa Marta, v'è unita quest'altra iscrizione: PETRUS DE CASTRO PLEBIS PERVSINVS TEMPORE DOMINI SILVESTRI STEPHANI VOLATERRANI A DEXTRIS ET SINISTRIS DIVAE CHRISTIFERAE SANCTOS SANCTÀSQUE PINXIT. A. D. MDXXI.

Nella quinta annata dell'*Ape Italiana* si vede un'incisione a contorni dell'intero affresco eseguita da Achille Calzi. — La sola parte superiore fu intagliata su carta larga da J. Keller. La figura del Padre Eterno e la testa del San Giovanni, quasi perdute, furono copiate dalla Disputa del Sacramento. — Si ha una litografia di Milde in foglio per il largo, dove mancano le figure danneggiate. — Nel 1836 Antonio Krüger dètte incise in-8° le sole figure del Salvatore e di San Mauro.

Fu creduto di riconoscere la testa di San Benedetto in uno schizzo disegnato a punta d'argento che trovasi nella Raccolta d'Oxford, dove è pure uno schizzo del combattimento dei cava-

lieri intorno a una bandiera, tratto dal cartone di Leonardo da Vinci. (Vedi il *Catalogo dei Disegni*, n. 143.)

30. MADONNA DEL CARDELLINO

Tavola; alta, 1. 00; larga, 0. 78. Figura intera, metà del vero.

La Vergine seduta in aperta campagna tiene con la mano sinistra un libro aperto e guarda affettuosamente San Giovannino che le sta ritto dal lato manco, in atto di offrire un cardellino al Fanciullo Gesù, il quale è pure in piedi appoggiato alle ginocchia della Madre e accarezza l'uccelletto. Il paese ha tre alberi e un ponticello con un solo arco: nel primo presso il terreno è cosparso di varii fiori, come usò Leonardo da Vinci. La testa di Nostra Donna ha un'aria molto simile a quella della Vergine di San Fiorenzo. Dice il Vasari che Raffaello fece questo bel dipinto a Lorenzo Nasi fiorentino, e che nella rovina della sua casa, avvenuta nel 1547, andò in pezzi, ma fu rimesso insieme nel miglior modo possibile. Dopo venne collocato nella Tribuna della Galleria di Firenze, dove fu restaurato più volte, tanto che perdette assai della originale bellezza. Tuttavia il divino ingegno di Raffaello vi si manifesta in tutto il suo splendore.

Incisioni. — Raffaello Morghen nel 1814, in foglio. — Antonio Krüner, in foglio. — Ignazio Pavon, in foglio. — Riepenhausen, all'acqua forte. — Emanuele Esquivel intagliò nel 1815, in 8°, la sola testa dentro un ovale. — La Vergine dell'uccello, disegnata e incisa da Achille Martinet nel 1838, in foglio. — Litografia in foglio di Lemercier, fatta nel 1844. — C. Frombech incise nel 1849, in foglio.

Nella Raccolta Wicar a Lilla si ha una composizione di questo quadro, disegnata con punta d'argento.

La Galleria dell'Accademia di Firenze possiede un'antica copia pervenuta dal monastero di Vallombrosa. [1]

[1] Intorno al quadro che fu già nell'altare maggiore dell'Eremo di Vallombrosa, nell'*Art-journal* di Londra, in un articolo intitolato: *Il Raffaello di Vallombrosa*, si dice che nel Museo Kensington è esposta una *Madonna del Cardellino* appartenente al signor R. Verity, e si vuole che sia opera originale dello stesso Raffaello e migliore della tavola che è nella Tribuna degli Uffizi. Nel giornale *La Nazione* del marzo 1870, il cav. Jacopo Cavallucci discorse a lungo di questa tavola posseduta dal signor Verity, e cercò di provare che veramente fosse quella che era sull'altare maggiore di Vallombrosa fatta dipingere a Raffaello dalla famiglia Milanesi, riportando dai libri di amministrazione del detto Monastero le partite di pagamento fatte per quel conto ad

31. MADONNA DEL GIARDINO.

Tavola; alta, 1. 16; larga, 0. 89.

Nostra Donna, seduta in aperta campagna, si piega verso il Fanciullo Gesù che le sta dinanzi; e volgendo leggermente la testa dal sinistro lato guarda San Giovannino, il quale inginocchiato presenta una piccola croce al Salvatore, che la prende con la man destra e la contempla con un' espressione dolce e melanconica a un tempo. Il fondo è grazioso paese con una città in riva a un fiume. Sul terreno, intorno alle figure, spuntano fiori e piante al modo usato da Leonardo da Vinci; laonde Cristiano de Mechel chiamò questa Madonna la *Vergine del Giardino.* (*Die Jungfrau im Grünen.*) È questo il dipinto in cui è più imitata la maniera del Vinci, sia nella espressione dei volti, sia nella posa dei putti, sia eziandio nel piegar delle vesti e nel tono scuro del paese. In quanto al colorito somiglia molto alle cose di Giovanni Santi e del Perugino; imperocchè, tranne lievi cambiamenti, Raffaello seguitò sempre questa maniera di colorito, prediligendo i toni bigi scuri nelle ombre, rossastri nei passaggi e biancastri nelle parti chiare. La veste rossa della Vergine è assai smorta, ed essendosi un po' alterato il color turchino del manto, ne consegue che questa parte e le respettive ombre mancano di forza. Sul collarino di quella veste si legge, così scritto, l'anno MDVeI, che potrebbe essere interpretato per il 1505 come per il 1506. Ma forse Raffaello volle indicare che quel dipinto fu da lui principiato nel 1505 e compiuto l'anno dopo; e questa congettura va d'accordo con la maniera del dipinto stesso. La tavola è ben conservata, tranne in alcune parti che furono troppo ripulite e macchiate.

Il Baldinucci (*Notizie dei Professori del disegno*, ec., Firenze, 1681-88) riferisce, che ai suoi tempi il dipinto era in Firenze presso gli eredi di Taddeo Taddei, a cui (afferma il Vasari) Raffaello dipinse per gratitudine due Madonne, le quali sebbene fossero testimonio degli avanzamenti da lui fatti nell'arte in quella città, tenevano ancora della maniera prima del Perugino. E in altro luogo, lo stesso Baldinucci nota che gli eredi del senatore Giovanni Taddei lo vendettero a gran prezzo

un maestro Raffaello, pittore, dal gennaio 1507 all'agosto 1509. Noi bensì crediamo che questo Raffaello non sia nè possa essere il Sanzio, ma sibbene uno de' tanti pittori fiorentini di questo nome, che vissero ed operarono in quel tempo. (*Nota del traduttore.*)

all'arciduca Ferdinando Carlo d'Austria. Il che dev'esser accaduto intorno al 1661, quando il Principe e l'arciduchessa Anna, sua moglie, e figliuola del granduca Cosimo II, stettero in Firenze infino al 2 di febbraio del 1662. Alla morte dell'Arciduca, avvenuta poco tempo dopo (31 dicembre di quello stesso anno), il dipinto fu depositato nella splendida Raccolta d'armi e d'oggetti d'arte messa insieme dal suo zio nel castello d'Ambras; poichè si trova ben descritto sotto il n. 135 di quella Raccolta. Nel 1773 fu trasportato, con altre opere, nella Galleria imperiale di Vienna, che allora era a Stallburg;[1] ma dal 1777 in poi si vede nel castello di Belvedere.[2]

Incisioni. — Pietro Anderloni di Brescia, in foglio con la data 1810. — Carlo Agricola, in foglio con l'anno 1812. — C. Kotterba per le *Galleries* di Haas, vol. IV. — Weiss, con altro paesaggio, in 8°. È un intaglio molto debole. — Vogler, piccolo in 4°. — Steinmüller di Vienna, sopra un disegno di Theer, in foglio grande. — T. Hahn, per l'opera di J. R. de Perger, *Die Kunstschaetze*, Vienna, 1854, in foglio.

Nella Raccolta Albertina a Vienna si trovano degli schizzi di questo quadro disegnati a penna, che furono incisi dal Paccini nel 1770. Un disegno, a matita rossa, passò dalle Raccolte di Ten Kate e Rutgers in quella di M. C. Ploos Amstel ad Amsterdam, e fu venduto nel 1800 per nove fiorini. Dev'esser questo il disegno che stava nella Raccolta di Samuele Rogers a Londra, e che al presente possiede M. T. Birchall. Lo incise a rovescio B. Picard nelle *Impostures innocentes*, n. 5. — Fu litografato da Schnaitmann a Vienna, in 4°. — Lo intagliò Balzer, in 4°. — Günther in un ovale, foglio piccolo in 8°. — Landon, n. 144. — Un altro disegno a punta d'argento, a cui altra mano dètte molto effetto col bistro, si vede nella Raccolta di Oxford.

Assai rare sono le antiche copie di questo dipinto; avvene però una molto buona, su tela, nella sagrestia della chiesa di San Tommaso Cantauriense a Verona, che si crede di F. Carotto o di B. Garofolo.

[1] Intorno a quest'ultime notizie vedansi la *Revue Autrichienne* e gli *chives d'État*, quaderno del 2 di maggio 1835.

[2] Questa Raccolta del castello di Belvedere è la *Galleria di Vienna*. La donna del Giardino porta il n. 55 (terza sala) del *Catalogo*. (*Nota di croix.*)

32. MADONNA DI CASA TEMPI.

Tavola; alta, 0. 75; larga, 0. 51.

Nostra Donna, più che mezza figura in piedi e rivolta a destra, sostiene con la sinistra mano il Divino Figliuolo che sta per abbracciarla. Il fondo è paese con una città. Questa preziosa tavola, fatta con maraviglioso sentimento, è la pura espressione dell'anima di Raffaello. Ma le mani della Vergine sono disegnate con negligenza; forse sono troppo grandi, e quella sinistra è anche difettosa nello scorcio. Tuttavia la generale esecuzione è così franca e vivace da non fare avvertire quei difetti. Il paese, eseguito largamente, ha un tono di colore azzurrino.

Dicono che questo quadro, in buono stato di conservazione, fosse ricoperto di polvere e stesse ignorato in una stanza del palazzo Tempi a Firenze, dove, al dire di Giovanni Cinelli (*Bellezze di Firenze*, pag. 282), si trovava fino dal 1677, quando fu veduto dal medico di casa. Il quale, consideratolo attentamente, conobbe il tesoro che era, e tutto allegro parlò della sua scoperta al marchese Tempi. Allora si ricordò che, in circostanza d'una festa religiosa, era stato esposto in quella medesima stanza poscia abbandonata. Un anno dopo lo comprò il re Luigi di Baviera per 16,000 scudi, e fu nuovo ornamento della splendida Galleria di Monaco. [1]

Il suo cartone originale è nel Museo Fabre a Monpellieri. (Vedi il *Catalogo dei Disegni.*)

Un'antica e bella copia, ma col fondo bigio invece del paese, si vedeva nel 1839 appresso il pittore Hauselaer a Gand.

Incisioni. — Antonio Morghen, in piccolo foglio. — A. B. Desnoyers lo intagliò, in piccolo foglio, nel 1821 per l'opera: *Recueil d'estampes d'après les peintures à fresque italiennes*, ec., eseguite sui proprii disegni fatti in Italia negli anni 1818 e 1819. — Samuele Jesi lo disegnò e incise, in foglio. — Samuele Amsler, in piccolo foglio nel 1837. — Wagner, in piccolo foglio nel 1832. — Teofilo Kisling. — Litografia di F. Piloty, in foglio. — La stessa di F. Wolf, in piccolo foglio. — Landon, n. 426.

[1] Il *Catalogo* lo registra sotto il n. 614, parte seconda, stanza XXI. (*Nota di Lacroix.*)

33. SANTA FAMIGLIA DELLA PALMA.

Tondo in tavola e trasportato sopra tela del diametro 1,08.

Posa la Vergine su un sedile di legno presso una palma, e tiene in grembo il Fanciullo Gesù coperto con l'estremità del velo della Madre. A sinistra San Giuseppe genuflesso presenta dei fiori al Bambino, il quale li riceve guardando il suo Padre putativo con espressione d'indicibile bellezza. Il dinanzi del terreno è cosparso di piante e di fiori come usò Leonardo da Vinci, e il fondo rappresenta, in giusto tono, una valle verdeggiante di alberi. Il profilo di Nostra Donna è delicatissimo, e la testa del San Giuseppe di un colorito forte, fa contrasto con quella del Divino Figliuolo. E sebbene questa Sacra Famiglia ritragga sempre alcun che della maniera del Perugino, tuttavia fu fatta certamente dopo la Nostra Donna del Giardino; e già vi si vede manifesta l'originalità di Raffaello nella sua maniera fiorentina. Noi congetturiamo che sia questo il secondo quadro fatto a Taddeo Taddei, il quale dalla Raccolta Tamboneau passò in quella del Duca d'Orléans, e fu poi acquistato dal Duca di Bridgewater di Londra per 1200 lire sterline. Anch'ora è in quella città, ma presso lord Ellesmere. [1]

Il dipinto fu trasportato dalla tavola sopra una tela ordinaria; laonde i fili in diagonale lo deturpano, quantunque sia ben conservato. Quando il re Luigi Filippo lo rivide a Londra, raccontò al Marchese di Stafford, allora proprietario, che esso fu ereditato da due vecchie ragazze, le quali non potendosi accordare nella divisione de' loro beni, fecero tagliare in due parti il quadro e ne presero una metà per ciascuna. Ma col tempo i due pezzi ritornarono a un solo padrone e furono ricongiunti. Però non riscontrandosi oggi alcuna traccia di quella divisione, è da ritenere che fosse una storiella.

Incisioni. — Egidio Rousselet nel 1656 con questa iscrizione: *Flores aparverunt in terra nostra;* foglio grande in 4°. — Giovanni Raymond, a rovescio, n. 23 del *Gabinetto Crozat*, o *ueil d'estampes d'apres les plus beaux tableaux de France:* s, 1729. — R. U. Massard, piccolo foglio in 4° per la *Gal-*

[1] È registrato sotto il n. 35 del *Catalogo* di Bridgewater Gallery (Lon- 1856), e in esso è detto, che prima di passare nella Galleria degli Or-, apparteneva al Marchese d'Aumont che l'aveva venduto a Delamone. trova anche inciso nel *Stafford Gallery*. (*Nota di Lacroix.*)

lerie d' Orléans. — D. Huber a punti, piccola carta in 4°. — Fr. John a punti, cavata da un quadro del conte I. Czernichew e attribuito a Fra Bartolommeo; piccolo foglio in 4°. — Felice Massard, in piccolo foglio quadro. — Achille Martinet *del. e sculp.* 1844, in carta grande. — Landon, n. 327.

Uno schizzo con Nostra Donna, il Bambino Gesù e la testa del san Giuseppe, disegnato con punta d'argento, passò dagli eredi Lawrence nella Raccolta del re Guglielmo II all'Aia, e fu poi comprato dal Museo del Louvre alla vendita di quella Raccolta per 690 fiorini. — Landon, n. 229.

Filippo di Champagne ne fece una copia per l'Abbazia di Porto Reale, e noi ne vedemmo una simile nel 1847 presso Letestu a Parigi.

34. RITRATTI DI ANGIOLO DONI E DI MADDALENA STROZZI SUA DONNA.

Angiolo Doni, di circa trent'anni, sta assiso presso una balaustrata, alla quale appoggia il braccio sinistro, mentre posa il destro sulle ginocchia. È veduto per tre quarti e volge la faccia dal lato destro. Un giustacuore con fregi dorati copre la sua veste rossa a larghe maniche, ed ha in testa una berretta nera. La figura campeggia sopra un cielo sereno e un paese con collinette, dove sorgono alcuni piccoli alberi di un tono molto forte. Il colorito delle carni è generalmente di una tinta rossastra con ombre nere bigie e assai lumeggiate. In qualche parte difetta il disegno, che non è ancora corretto come nelle seguenti opere di Raffaello. L'espressione seria e un po' caricata di questo ritratto è quale si riscontra quasi sempre in coloro che stanno a farsi ritrarre.

Maddalena Doni, nata Strozzi, moglie di Angiolo, volge la faccia alcun poco a sinistra e sta seduta sopra una poltrona, tenendo le mani l'una sovrapposta all'altra. È vestita di rosso con larghe maniche di damasco turchino, che terminano con rapporti di velluto azzurro ricchissimi. I lunghi capelli che le scendono sulle spalle sono raccolti in una rete. Le orna il collo un semplice filo di oro, al quale sta sospeso un gioiello di tre pietre con grossa perla, in forma di pera. Il fondo rappresenta delle colline dove si vede un piccolo albero. Il colorito è morbido e chiaro, in tutto simile a quello del ritratto d'Angiolo; e i capelli che sono staccati dalla chioma, furono dipinti un per uno. E quantunque questo ritratto sia disegnato con più diligenza e

n più finezza dell' altro, pure si conosce che Raffaello non era ncora pratico ritrattista, e si scorge nell' esecuzione una mano n ben sicura. Tuttavia è straordinariamente bello e condotto n molto amore. Ambedue i ritratti furono dipinti sopra tavole e avevano servito a un pittore, poichè nel rovescio vi sono gure mitologiche disegnate di nero sopra un fondo chiaro.

Giuseppe Montani non citò i documenti, da cui trasse la nozia che Raffaello ebbe 700 scudi per i due ritratti. La qual osa non ci pare possibile, quando si consideri che il Vasari ci dà ngiolo Doni per un uomo non troppo generoso nel pagare gli rtisti. Oltre di che il Sanzio, che aveva allora 22 anni, non poeva pretendere un prezzo tant' alto, chè, nemmeno nei giorni ella sua maggior fama, avrebbe domandato a chi apparteneva la classe dei cittadini.

Fino all'anno 1758 stettero essi nella casa Doni in Firenze; a morto Pietro Buono di Francesco Doni, passarono in eredità i discendenti del fratello Giovambattista e poscia alla Marchesa i Villeneuve in Avignone. Nel 1832 il primogenito di questa ignora li riportò a Firenze, e in tre anni non gli riuscì di venerli; poichè nè la Commissione artistica fiorentina, nè il prossor Wagner incaricato dal Re di Baviera, li giudicarono orinali. Ma per questo non si tenne vinto Giovanni Metzger, estauratore di quadri, il quale s'era dato gran moto per questa endita, e pubblicò una *Memoria*, dove assicurava che i due itratti erano originali e ben conservati e ne garantiva la proenienza; *Memoria* che voleva mandare alle Corti d' Europa. Però saputosi tutto questo dal granduca Leopoldo II, fece di uovo esaminare i dipinti a Fabre, pittore francese, e sul suo parere li comprò nel 1826 per 5000 scudi. E veramente avano perduto assai a cagione delle molte screpolature prodotte dalla vernice. Occorreva dunque una ripulitura, e di ciò ne fu dato incarico al restauratore Domenico Del Potestà. Il quale avendoli lavati troppo con acqua di ragia, s' accorse con dolore che il dipinto cominciava a dissolversi insieme con la vernice. Non era più da pensare a un ripulimento; ma che fare? Corse subito dal Metzger a raccontargli la cosa, e costui lo consigliò (ricordiamo i tto per istruzione di coloro a' quali potrebbe accadere lo s so) a fare asciugare la dissoluzione ad aria aperta, e ad ope- r in avvenire con più prudenza. Così furono fortunatamente s ati questi due ritratti, che sono tra i migliori dipinti della s ndida Galleria dei Pitti.

Furono incisi a tratti da Giuseppe Rossi nel 1828 per l'edi-

zione italiana dell'opera di Quatremère de Quincy e per la *Storia della Pittura italiana* del Rosini, vol. IV, pag. 53.

Si hanno le litografie a rovescio, di Francesco Pierucci. — Il solo ritratto della Maddalena lo intagliò lo Zignani, in foglio.

35. RITRATTO DI DONNA.

Nella Tribuna della Galleria di Firenze. Tavola; alta, 0,75; larga, 0.46.

È vòlta alcun poco a destra, e una reticella di filo nero adorna di nastri verdi le racchiude i capelli, divisi sulla fronte e cadenti sugli omeri. Ha una collana d'oro mirabilmente dipinta, alla quale è sospesa una piccola croce. Al busto verde, guarnito d'un nastro rosso, sono attaccate le larghe maniche dello stesso colore; e il suo grembiale è bianco parimente con un nastro rosso. Due anelli le adornano la mano destra, di cui tiene l'indice steso, e con esso si appoggia a una ringhiera, mentre pone l'altra sul gomito del braccio destro. Il fondo è di un tono molto forte.

Sventuratamente questo dipinto ha molto sofferto; e se nell'insieme ci sorprende la maniera Raffaellesca, soltanto in alcune parti si ravvisa il fare del maestro. Le mani in specie, benissimo colorite e modellate, sono dipinte a tratti in quel modo che usava allora il Sanzio. Il drappo bianco che vien fuori dalle maniche è eseguito largamente, come quello del ritratto di Maddalena Doni e d'un altro ritratto femminile, dipinto dopo, che trovasi nel palazzo Pitti. Le ombre delle carni sono scure e di un tono caldo e giallognolo.

Non sappiamo chi sia la donna qui ritratta, nè alcun che ci è noto intorno alla provenienza del dipinto; poichè non ha fondamento l'opinione ritenuta in Firenze, che fosse il ritratto di Maddalena Doni o d'un altra donna della sua famiglia.

Incisioni. — B. Picchianti, a rovescio, per la *Raccolta de' quadri dei Gran Duchi di Toscana*. — A tratti, per la *Reale Galleria di Firenze* (presso Molini e C.: Firenze, 1817, vol. XIII, in 8°), e per la *Storia della Pittura italiana* del Rosini, vol. IV, pag. 35.

36. ADORAZIONE DEI PASTORI.

In una lettera che Raffaello scrisse a Bologna a Francesco Francia, il 5 di settembre 1508, si legge: « Vi mando intanto

» per lo stesso (Bazzotto), che parte di ritorno fra sei giorni, » un altro disegno, et è quello di quel Preseppe, se bene di» verso assai, come vedrete, dall'operato, e che voi vi siete » compiaciuto di lodar tanto, ec. » E il Malvasia, nella sua *Felsina Pittrice* (*Vita del Francia*, pag. 44), ricorda una bella Adorazione dei Pastori dipinta dal Sanzio, la quale, secondo il Baldi, era in Bologna appresso Giovanni Bentivoglio prima della sua cacciata, cioè nel 1506.

Non abbiamo notizia di questo quadro,[1] ma si suppone che possa essere quello piccolo veduto dalla signora Humboldt nelle stanze dell'Infante Maria a Sant'Idelfonso in Spagna,[2] che ella così descrisse: « Nostra Donna è seduta sopra un alto gradi» no, ed ha dinanzi il Fanciullo Gesù che accarezza San Gio» vannino. Santa Elisabetta, col fuso in mano, sta dietro alla » Vergine; e un giovine Pastore si fa avanti, recando in un pa» niere due piccioni. Tra la Madonna e il Pastore, è un po' in» dietro, San Giuseppe; e nel fondo si vede un uomo che entra » nella stalla con un bue e un asinello. La Vergine ha veste » turchina e rossa, San Giuseppe verde, e Santa Elisabetta d'un » celeste scuro. I panni del Pastore sono di color cangiante tra » il turchino e il verde, mentre quelli di colui che conduce gli » animali alla stalla, sono di color giallo ombreggiato di rosso. » Dopo avere distaccato il dipinto, lo esaminai attentamente e » mi parve certo che fosse lavoro di Raffaello, fatto nella sua » prima maniera, quando i suoi contorni erano alquanto duri e » nel dipingere aveva ancora del secco. D'altra parte nissun pit» tore avebbe potuto ideare tipi così belli, panni tanto semplici » e una composizione così affettuosa. Questo quadro mi parve » un vero tesoro. » (Vedi *Programm zur Jenaer Literaturzeitung*, 1809, pag. 8, 9.)

Scrisse il Rumohr nelle sue *Ricerche italiane*, che il bel quadro, dentrovi l'Adorazione dei Pastori, esistente nella Galleria di Dresda sotto il n. 5, è una libera imitazione del *Presepio*

[1] Il Malvasia (*Felsina Pittrice*, vol. II, pag. 18) rammenta un piccolo quadro di Raffaello dentrovi un Presepio, che era appresso Carlo Fantuzzi a Bologna, ma non dice altro. Laonde non sappiamo se fosse quello stesso dei Bentivoglio, o se fosse soltanto un disegno.

[2] Viaggiando in Spagna facemmo ricerca di questo quadro per sapere cosa n'era accaduto, ma furono inutili le nostre indagini. Lo stesso Direttore della Galleria Reale non ne sapeva nulla; ond'è da credere che sia stato portato via a' tempi di Napoleone I. — L'*Adorazione dei Pastori*, che è a Madrid, fu riconosciuta opera d'uno degli scolari di Raffaello, e nella maniera somiglia a quella di Giulio Romano.

di Raffaello fatta dal Francia. Ma senza discutere intorno a questa congettura affatto gratuita, rammenteremo che, in quel quadro, è figurato il Battesimo di Cristo d'un'egual bellezza di composizione e d'esecuzione, da noi veduto nel 1831 a Londra presso i Fratelli Woodburn, rivenditori d'oggetti d'arte.

Diamo anche quest'altra notizia, che un mercante d'oggetti d'arte molto intelligente vide a Urbino un'Adorazione dei Pastori da lui ritenuta, con certezza, opera di Raffaello. I Pastori vengono dal lato sinistro; Maria, il Bambino Gesù e San Giuseppe sono a destra, e dietro ad essi si veggono due Angioli che pare abbiano condotto i Pastori. Il quadro andò poi in altre mani, e disparve senza che mi sia riuscito di saperne altro.

37. SAN GIORGIO CON LA LANCIA. (1506.)

Tavola; alta, 0. 29; larga, 0. 22.

Il Santo cavaliere, montato sopra un bianco cavallo, si slancia dal lato destro alla parte sinistra e trafigge con la lancia il petto del mostruoso dragone, che manda morendo l'ultimo alito avvelenato. Dietro al mostro, a sinistra, si vede la caverna, e a destra, in un paese, la Principessa che a mani giunte implora l'aiuto del cielo. Fra le selvose colline del fondo appariscono le torri d'una città. Sull'armatura che copre il petto del cavallo v'è scritto: RAPHAELLO. V., e sull'Ordine della Giarrettiera che il Santo porta, si legge questa parola: HONI. La qual cosa ci assicura che il Sanzio dipinse questo quadro per il Duca d'Urbino, il quale lo donò a Enrico VII, re d'Inghilterra, da cui era stato nominato cavaliere dell'Ordine della Giarrettiera, o di San Giorgio. Il conte Castiglione, come inviato straordinario, partì da Urbino per Londra a' 10 di giugno del 1506 per ricevere, in nome del suo Duca, le insegne dell'Ordine e l'abbracciamento del Re. Dal che agevolmente si deduce che questo quadro fu eseguito intorno alla metà di quell'anno: ciò che viene accertato non solo dalla maniera del dipinto, quanto eziandio dal sapersi con sicurezza che allora appunto Raffaello era in Urbino. (Vedi il vol. I di quest'opera, dove si leggono maggiori notizie.)

Nel 1627 la piccola tavola si trovava appresso il Conte di Pembroke, come lo attesta l'intaglio di Worsterman. In seguito fu registrato nel *Catalogo della Raccolta d'oggetti d'arte* di Carlo I, sotto il n. 14: e sappiamo che poi fu venduto per 150 lire sterline. Florent Le Conte ci fa sapere nel suo *Cabinet des singula-*

tés (Parigi, 1702, vol. II, pag. 77), che esso era tra i quadri di de la Nouë. Ecco il passo: « Oltre quello del Gabinetto del » Re, esiste un San Giorgio appresso De la Nouë, il quale è » della seconda maniera, e costò 500 doppie. Il proprietario ne » fece fare una copia da Champagne per collocarla nella chiesa di » Portoreale. » Dalla Raccolta del marchese di Sourdis passò nel Gabinetto Crozat, e fu comprato, con altri quadri, da Caterina imperatrice di Russia. Ora è nella Galleria dell'Eremitaggio a Pietroburgo, posto a modo d'*ex voto* con una lampada accesa, accanto al gran ritratto dell'imperatore Alessandro, nella lunga sala dei ritratti dipinti dal Dawe.[1]

INCISIONI. — Luca Vorsterman, 1627, all'opposto, in-4. Di questa stampa si trovano delle seconde impressioni. — F. Ragot la copiò da quella di Vorsterman, ma all'opposto, in 4. — Granges, 1628, in-4. — Anonimo, Cornel. Galle pub., in foglio. — Anonimo dei Paesi Bassi, ma senza la principessa inginocchiata; piccolo foglio per il largo. — Anonimo. È una debole incisione in 4° con alcuni cambiamenti nel paese. — Niccola di Larmessin per il *Cabinet Crozat*, n. 31, in foglio. — L. Gaultier, in 4°. — Paolo Furst pub. in piccolo foglio. Sono due incisioni, una simile al dipinto, l'altra all'opposto. — Anonimo

[1] Il Conte d'Espagnac di Parigi che nella sua Galleria ha una bella copia di questo quadro, pretende di possedere l'originale. Riferiamo la nota posta al *Catalogo*, lasciandogli la responsabilità di quella opinione.

« Il san Giorgio con le insegne della Giarrettiera, dipinto da Raffaello, » è quello che il conte Baldassarre Castiglione portò in dono a Enrico VII re » d'Inghilterra, nel novembre del 1506, da parte di Guidobaldo duca d'Urbino.

» Quando Cromwell fece vendere la Galleria di Carlo I, il quadro passò » in quella del Conte de Pembroke e fu intagliato da Worsterman, celebre » incisore di quei tempi. Dipoi stette nelle Gallerie del marchese di Sourdis e del celebre banchiere Crozat, e fu di nuovo intagliato da Larmessin. » Ecco come ne parla Andrea Félibien, conservatore degli antichi oggetti d'arte » del re Luigi XIV: « Fra le altre opere di Raffaello che sono in varie Raccolte di questa città, voi avrete certamente veduto quella del marchese di » Sourdis, che è un San Giorgio della stessa grandezza e maniera di quello » del Re, dove il nome di Raffaello è scritto in lettere d'oro sul petto del cavallo; la qual'opera è pervenuta dal Re d'Inghilterra. »

E così si esprime L'Epicié nel suo *Catalogo ragionato dei quadri di L XIV*: « È certo che Raffaello colorì per Enrico VII un *San Giorgio* » la stessa grandezza di quello del Re; ma lo eseguì diversamente. Fu » un errore che troppo spesso propagano certi Cataloghi, che è invalsa » unione di ritenere opera di Raffaello il *San Giorgio* della Galleria di » roburgo. Quello che serve a tale inganno non è di mano del Sanzio » on combina con gl'intagli di Worsterman e di Larmessin. » (*Nota di L* iz.)

tedesco, copia dell'intaglio di Luca Vorsterman, in 4, con questi versi:

Der Ritter Sanct Georg erloeste von dem Drachen
Das zarte Koenigsblut, etc.

— Landon, n. 334.

Nella Galleria di Firenze si trova un bello schizzo del quadro, che per esser bucato deve aver servito a un lucido. Fu inciso dal Mulinari.

Pietro Oliver n'eseguì una copia all'acquarello nel 1628. Vedi il Catalogo degli oggetti d'arte di Carlo I, pag. 33.

Lord Clifford a Irnham, Lincolnshire, possiede un arazzo col san Giorgio, eseguito forse a' tempi di Carlo I nella fabbrica di Mortlake. Vedi *Gunn. Cartonensia*, pag. 200.

38. SACRA FAMIGLIA CON SAN GIUSEPPE SENZA BARBA.

Tavola con mezze figure, alta, 0.68; larga, 0.55.

Nostra Donna piegata a sinistra, siede in una stanza e tiene in grembo il Bambino che alza la mano destra al seno della Madre e volge la testa a sinistra per guardare san Giuseppe, che s'appoggia, con ambe le mani, al bastone. La sua testa senza barba pare un ritratto con espressione alquanto ruvida. Da un'apertura ad arco che è a destra, si scorge il paese. A giudicarne dal disegno questo quadro dev'essere stato eseguito nel 1506, e forse è una di quelle Madonne che Raffaello, come riferisce il Vasari, fece nella maniera fiorentina a Guidobaldo duca d'Urbino. La qual congettura diventa quasi certezza quando si consideri, che nell'inventario del Guardaroba ducale eseguito nel 1623, si trova registrata sotto il n. 39 una tavola del Sanzio dentrovi Nostra Donna col Bambino Gesù e San Giuseppe. Quest'inventario è ora a Pesaro presso gli Olivetani, e porta il n. 386 della loro Biblioteca. Vedi Dennistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino*, tom. III, pag. 441.

Il dipinto fu portato in Francia nella casa Angoulème, e poichè era stato molto ridipinto, fu venduto per piccola somma a un certo Barroi; ma il pittore Vandine riuscì a ripulirlo e a rimetterlo in buon grado, laonde, così restaurato, pervenne nella Raccolta Crozat e da quella nella Galleria di Pietroburgo.[1]

[1] Eugenio Munz nel suo libro intitolato, *Raphaël, sa vie, ses œuvres et son temps* (Parigi, 1886), dice che giudici competenti e particolarmente il Gruyer nell'opera *Vierges de Raphaël* (vol. III, pag. 237), credono che il

INCISIONI. — Giacomo Chereau per il *Cabinet Crozat*, in foglio, all'opposto, n° 30. — W. Ketterlenius, in piccolo foglio, per la *Galerie de l'Ermitage*, n. 1. — Litografia di Robillard, in foglio, per un'altra opera concernente l'*Ermitage* pubblicata a Pietroburgo nel 1846. — A. Pischtschalkin, 1839, in foglio.

39. PICCOLA NOSTRA DONNA DELLA GALLERIA D'ORLÉANS.

Tavola con mezze figure, alta, 0.29; larga, 0.21.

Posa la Vergine sopra un sedile di legno piegata a destra e quasi di profilo, che amorosamente guarda il Divino Figliuolo da lei sostenuto con la sinistra, il quale volendo alzarsi fino alla Madre, s'aiuta col pigliare le sue vesti, e volge gli occhi allo spettatore con espressione melanconica. Il fondo figura la parete d'una stanza, dove dal lato sinistro sono una tenda rossa scura e uno sgabello con piccoli vasi sopra. Queste cose furono certamente dipinte dopo, e sono tanto simili alla maniera di David Teniers, da credere che egli fosse proprio l'autore di quelle infelici aggiunte.[1] Chiaro e vivo è il colorito della tavola assai ben conservata, tranne che nel manto turchino e nelle gambe del Putto si vede un po' troppo il restauro.

Dev'esser questa l'altra Madonna fatta da Raffaello al duca d'Urbino eseguita nella seconda maniera, detta anche fiorentina. Appartenne al fratello di Luigi XIV e dopo passò nella Galleria d'Orléans. Ma venduta la Galleria a Londra nel 1798, il quadro fu comprato per 500 lire sterline da Hibbert. Noi lo vedemmo nel 1831 a Bruxelles presso Nieuwenhuis figliuolo, mercante di quadri; e nel 1835 era sempre vendibile a Parigi per 50,000 lire. Stette poi nella Galleria

Sanzio non avesse alcuna parte nel colorire questo quadro, aggiungendo peraltro che per essere stato tanto ridipinto non può ben conoscersi chi ne fosse il pittore, e cita anche un articolo di Clemente De Ris concernente il Museo di Pietroburgo pubblicato nella *Gazzette des beaux arts*, 1870, vol. I, ---, 187. (*Nota del traduttore.*)

[1] Questa opinione è calorosamente combattuta da Paliard, il quale, in ranza, non mi pare che provi nulla. Egli dice: « Il Passavant considerando oco degni di Raffaello una tenda e piccoli vasi eleganti, credette di dovere ttribuire quelle volgari parti del dipinto a un Fiammingo. Forse avrebbe isiderato un portico che lasciasse vedere un paese illuminato dal sole l'Italia? Ma allora conviene abbandonare l'idea della camera. » Vedi, *La ite Madone d'Orléans, et diverses erreurs de Passavant.* (*Nota del tratore.*)

Aguado, e alla vendita di essa l'ebbe Beniamino Delessert per 24,000 lire.

Incisioni. — Du Flos, in piccolo foglio, stampa ritoccata da N. de Larmessin per il *Cabinet Crozat*, n. 24. — J. J. Huber, 1790, in piccolo foglio, per la *Galerie d'Orléans*. — J. P. Seiter, in 8°. — B. Höfel intagliò soltanto la Vergine e il Divino Figliuolo. — B. Desnoyers dis., E. Forster inc., 1838, piccolo foglio. — Landon, n. 146.

40. RITRATTO DI GUIDOBALDO DUCA D'URBINO.

Pietro Bembo descrive così questo ritratto in una lettera indirizzata a'19 aprile 1516 al cardinale di Santa Maria in Portico, Bernardo da Bibbiena: « Il ritratto di messer Baldassarre Castiglione e quello della buona e sempre da me venerata memoria del sig. Duca nostro, a cui Dio dia beatitudine, parrebbero di mano di un dei garzoni di Raffaello in quanto appartiene alla rassomiglianza in comparazione di quello di Tebaldeo. »

Il Sanzio lo fece certamente durante la sua dimora a Urbino che fu nel 1506; imperocchè il duca morì due anni dopo e in questo tempo non ebbe occasione di rivedere il pittore. Nè potrebbe credersi che lo avesse colorito quando stette la prima volta in quella città, cioè nel 1504, essendochè allora non aveva nome nell'arte. Ma non resta alcun ricordo del dipinto, quantunque il Baldi che scriveva nel 1605, lasciasse memoria d'averlo veduto a Urbino (*Della vita e dei fatti di Guidobaldo*), poichè in tal modo descrive il catafalco, tutto coperto di broccato d'oro, sul quale stette esposto il corpo del duca Guidobaldo, « vestito di un paio di calze di rosato, e di un giubbone di domasco negro, con un berrettone in capo: com'era costume di que' tempi, simile a quello col quale d'eccellente mano egli si vede ritratto. » Il Volkmann assicura che questo ritratto di mano del Sanzio era in casa Bovi a Bologna, ma non dice se era quello di Guidobaldo o del duca suo successore e non dà altri ragguagli. Nel catalogo della Galleria Lichtenstein a Vienna è registrato un ritratto di Guidobaldo fatto da Raffaello, che non è di sua mano nè rappresenta quel duca. Del quale non si ha altro sicuro ritratto tranne il busto di marmo posto sul suo sepolcro, da cui fu cavata la stampa che precede l'opera del Baldi nell'edizione milanese.

Ma è opportuno che noi discorriamo ora dei vari ritratti che si dicono dipinti da Raffaello a personaggi della casa ducale d'Urbino.

1°. *Federigo da Montefeltro* primo duca d'Urbino. L'inventario dell'eredità di questi principi compilato nel 1654 da Sebastiano Venturini, rammenta un ritratto del duca Federigo veduto di profilo, in parte armato, e dipinto in tela dal Sanzio. È mezza figura al naturale che si vede ora a Firenze nel Palazzo Pitti,[1] ma è opera d'un pittore vissuto dopo Raffaello. Una copia di esso esiste a Urbino nel palazzo Albani. Tanto il Pungileoni nel suo *Elogio storico di Giovanni Santi* (pag. 18), quanto il Longhena nella traduzione dell'opera di Quatremère de Quincy (pag. 242), citano un piccolo ritratto a olio che nella composizione è al tutto simile a quello de' Pitti, e lo credettero una copia fatta da Raffaello sull'originale del padre suo.[2] In esso è figurato col capo scoperto ed ha sull'armatura un manto rosso foderato d'ermellino. Tocca con ambe le mani un libro che gli sta dinanzi sulla tavola, dove sono anche le insegne della Giarrettiera. A destra vi è una tenda verde e a sinistra s'apre una finestra dalla quale si scorge il Castello d'Urbino. Sebbene nell'ordine e nell'esecuzione si ravvisi la maniera delle pitture del decimosesto secolo, pure non vi è nulla che rammenti quella del Sanzio. Lo acquistò il cavaliere Crivelli di Milano dagli eredi del pittore Agostino Comerio, e fu intagliato, senza il nome dell'artista, per la *Historia de' fatti di Federigo di Montefeltro, duca d'Urbino*, scritta da Girolamo Mutio Giustinopolitano; Venetia, 1605, in 4°.

2°. *Elisabetta Feltria Gonzaga*, moglie del duca Guidobaldo. Da un passo degli *Elogi de' Castiglione* di Antonio Beffa Negrini, inseriti nelle *Opere* di Baldassarre Castiglione (Padova, 1733, pag. 329) pare doversi desumere che Raffaello fece il ritratto della duchessa. Ecco come vi si legge: « Un » ritratto di bellissima e principalissima signora di mano di » Raffael Sanzio da Urbino con due sonetti di Baldassarre » scritti di suo pugno nel 1517, trovati dietro un grande specchio della contessa Catterina Mondella di lui suora. » Ma ci è ota la sorte del dipinto. Però riferisce il Ricci (*Memorie*

[1] Vedi Dennistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino;* Londra, 1851, III, da pagg. 441 a 447.

[2] Il Pungileoni non lo dette per certo, e il Longhena fu assolutamente diverso parere. (*Nota del traduttore.*)

storiche della Marca d'Ancona; 1834, vol. II, pag. 37) che nella Biblioteca di San Salvadore a Bologna trovasi un poema manoscritto, composto nel 1509 quando fu istituito il Monte di Pietà a Fabriano; il qual poema, scritto da un tale che si nomina il *Pupillo*, è dedicato al cardinale Antonio del Monte e alla duchessa Elisabetta Gonzaga, de' quali si veggono i ritratti in miniatura. La duchessa è in abito di corte, e forse chi sa che non sia questa una imitazione del ritratto colorito da Raffaello.

Il Poema comincia così:

O Gonzaga, madonna humile et pia,
O duce clementissima d'Urbino,
L'intento solo a te il Pupillo invia.

E in altro luogo si legge:

Dato ha principio già la Duce mia
Elisabeth d'Urbin nobil Gonzaga,
C'ogni sua terra il Monte forma et sia.

3'. *Francesco Maria della Rovere*, erede del ducato d'Urbino, nato nel 1491 e morto nel 1539. Si citano vari ritratti, ma non abbiamo la più piccola testimonianza per ritenerli suoi. Uno ne possiede il principe Eszterhazy di Galanlha nella sua Galleria di Vienna, e in esso è figurato un giovine veduto per tre quarti e voltato a sinistra, con un berretto rosso in testa e con veste stretta alla vita dello stesso colore. Appoggia ambe le mani a un parapetto e nella destra tiene una carta piegata. Il fondo è paese. Delicatissimi sono il naso e la bocca e l'aria del volto è soave: ha qualche somiglianza col ritratto dello stesso principe che si vede nella *Scuola d'Atene*, ma qui sembra più giovine. Il dipinto ha sofferto massimamente nelle mani che furono rifatte: però restano ancora delle parti senza la minima alterazione, e da esse si giudica che questa dev'essere delle prime opere di Raffaello.

Un altro ritratto di questo principe nell'età di circa quattordici anni, lo vedemmo nel 1847 a Mantova in casa di Gaetano Susanni, ed è una mezza figura vestita di scuro. Dalla spalla sinistra gli scende un manto di dommasco nero e un berretto pur nero gli copre il capo adorno di lunghi capelli biondi: con la mano destra tiene l'impugnatura della spada, i suoi occhi sono di un bruno chiaro e il fondo è verde. La maniera del dipinto ha veramente qualche cosa di quella usata

dal Sanzio nei primi tempi; tuttavia non è tanto evidente da potergli attribuire questo ritratto, e le stesse mani sono di un disegno molto duro. Se è vero quanto ci dissero, fu poi venduto in Inghilterra.

Finalmente convien ricordare un terzo bel ritratto che era tempo fa in casa Suardi a Bergamo, noto per la descrizione e l'intaglio pubblicati nella *Biblioteca Italiana* (maggio 1829, pag. 281) che fu creduto di mano di Raffaello e che rappresentasse il principe ereditario d'Urbino. È un nobile giovine piegato a sinistra quasi da mostrare le spalle, il quale guarda lo spettatore volgendo la testa verso il manco lato. Con la sinistra mano prende l'impugnatura della spada, e un manto nero, ornato di trecce d'argento, gli copre una parte della larga manica di color rosso. Il fondo è cielo. Questo prezioso dipinto fu creduto di Giorgione, ma noi lo attribuiamo invece al Palmavecchio, e forse è il ritratto d'un antenato del conte Suardi, poichè non somiglia punto Francesco Maria della Rovere come ne fa testimonianza il ritratto della *Scuola d'Atene*. Francesco Maria è figurato sempre con naso grosso e alquanto torto, mentre la persona ritratta nel quadro di casa Suardi ha naso piccolo e un po' arricciato. Ne duole che questa pittura fosse molto restaurata.

41. SUO RITRATTO.

È in età di 23 anni; busto senza mani.
Tavola, alta, 0.48; larga, 0.33.

È voltato per tre quarti a destra, ha la testa alquanto piegata indietro e coperta d'una berretta nera: il collo, affatto nudo, è di una forma bella ed elegante. I suoi lunghi capelli castagni un po' inanellati gli scendono sulla nuca, e l'orlo della camicia esce fuori della veste, di color nero, quasi accollata. Guarda con quella dolce melanconia propria d'una gentile e giovine anima. La sua bocca ha una piacevole espressione; pallida è la carnagione, gli occhi son neri, il naso, appena appena piegato, è sottile, il mento un po' allungato è tondo. Questo ritratto ha un fondo verde bigio.

Crediamo che Raffaello si ritraesse nel 1506 per lasciare memoria di sè ai suoi parenti d'Urbino: a ogni modo il dipinto stò in quella città fino al tempo in cui fu trasportato nell'accademia di San Luca a Roma, fondata nel 1588 a' tempi

di Sisto V da Federigo Zuccaro.[1] Fu poi da essa venduto, con altri quadri, al cardinale Leopoldo dei Medici per grossa somma spesa nel costruire la facciata della chiesa di Santa Martina e san Luca coi disegni di Pietro da Cortona, e da quel tempo si trova nella Galleria di Firenze tra i ritratti dei pittori dipinti da loro stessi. Questo, eseguito con poca tinta, è diventato così trasparente a cagione d'essere stato troppo ripulito, da scorgere in qualche parte i contorni del disegno: oltredichè ha sventuratamente sofferto dei ritocchi. Ma con tutto ciò noi non seguiamo l'opinione del Rumohr, il quale scrisse nelle sue *Ricerche italiane*, che il dipinto fu *rifatto di nuovo*, e i capelli che erano prima biondi si sono cangiati in colore scuro e gli occhi da neri in turchini. Egli, in questo, si fece l'eco della falsa opinione di coloro i quali giudicarono che il ritratto già in casa Altoviti fosse quello proprio di Raffaello. Del resto se ne hanno di esso molte antiche copie, le quali non lasciano alcun dubbio intorno al colore degli occhi e dei capelli; e una di queste, creduta di Timoteo Viti, è a Roma nella Galleria Borghese, un'altra si trova a Urbino nel palazzo Albani.

Incisioni. — G. M. Preisler, 1741, piccola stampa del *Museo Fiorentino*, tav. I, p. 49. — Altra pur piccola di Iac. Frey. — Altra simile di Antonio Morghen. — S. Coiny, in 8°. — F. Muller sul disegno di Steinla, in 8°. — V. Biondi, 1816, in 8°. — F. Forster, 1836, sul disegno di Desnoyers, in foglio. — Sickler e Reinhard, 1810, in 8°, per l'*Almanach de Rome pour les artistes*. — Coiny, 1824, per il frontespizio dell'opera di Quatremère de Quincy. — Disegno del Calamatta litografato da Gsell, 1840, in foglio. — Litografia di A. Angelini, 1845, in foglio. — Desnoyers, per l'Appendice all'opera del Quatremère de Quincy, 2ª edizione, Parigi, 1853. — L. Gruner per l'edizione tedesca di quest'opera, tav. V.

Per semplice notizia ricorderemo eziandio un ritratto di Raffaello da lui dipinto sopra un muro, che Luigi Crespi disse essere a Urbino nel palazzo Albani. Quell'artista così ne scriveva da Bologna a Giovanni Bottari il dì 28 giugno del 1760: « Ho veduto il ritratto fatto da se stesso di Raffaello veramente » meraviglioso, ed è l'unica cosa che del Sanzio si vegga in » Urbino. » E avendo lo stesso Bottari chiesto altre notizie in proposito, ecco quanto rispose sotto la data del 16 luglio di

[1] Vedi Missirini, *Memorie dell'Accademia di S. Luca*, Roma, 1823, pag. 8. « In antico foglio esistente nell'archivio dell'Accademia, vengono in- » dicati i ritratti esistenti nella medesima, di Raffaello, di Bramante ec. »

quell'anno: « Che tale ritratto è dipinto sul muro con cristallo » dinnanzi, e cornicione battente ben alto. » (Vedi *Lettere pittoriche*, n. CLXXXIII, pag. 429, e n. CLXXXIV.) Ma recatisi a Urbino alcuni amatori di cose d'arte, non giunsero a sapere alcuna cosa di esso. Il Pungileoni (pag. 251) mostra di dubitare di quanto asserì il Crespi, ma aggiunge che il ritratto fu preda de' Cisalpini nè sa dove si trovi. Interrogato da me, nel 1835, il vecchio custode del palazzo Albani, non si ricordava d'aver veduto altro che la copia citata. Laonde bisogna concludere che il Crespi s' ingannasse scambiando il ritratto a olio, coperto da cristallo, per un dipinto nel muro; e questo è forse quello stesso ricordato da Michele Dolce nel *Distinto ragguaglio delle pitture che si trovano in Urbino.*

42. LE TRE GRAZIE.

Tondo del diametro di 19 centimetri.

Formano un gruppo al modo antico. Quella del mezzo, veduta di dietro, posa la sinistra mano sulla spalla della compagna che è da quel lato e guarda il pomo d'oro sostenuto con la destra. Le altre due poste di faccia hanno anch'esse un aurato pomo in una delle mani e appoggiano l'altra sulle spalle della terza. Alcuni vezzi di corallo sono ornamento al capo di quelle poste a destra e a sinistra, mentre la figura del mezzo ne ha uno anche al collo. Il fondo del quadro è paese con colline. Il nudo è di un largo e bel disegno, l'esecuzione somiglia alla maniera del 1506. E questa data, stabilita per analogia, ci fa credere che egli dipingesse la tavola per un amico d'Urbino servendosi della copia che aveva fatto dell'antico gruppo delle Grazie che è nella libreria del Duomo di Siena; disegno conservato ora nella Galleria dell'Accademia di Venezia. Il quadro che già fece parte della Galleria Borghese fu venduto a un certo Reboul, e per mediazione dei fratelli Woodburn, lo comprò sir Tommaso Lawrence, dalla cui eredità l sò nella Galleria del defunto lord Dudley. Al presente lo l siede lord Ward di Londra. Fu inciso a punti da J. K. ſ rwin, in 4°, della grandezza simile al dipinto. — Pari- l ate da G. Forster a Parigi, 1841, in 4°.

43. RITRATTI DI DUE MONACI.

Busti senza mani un po' meno del vero, dipinti a tempera su tavola.

Sono ambedue ritratti di profilo con gli occhi rivolti al cielo. Fu detto nella nostra vita di Raffaello che egli poteva averli eseguiti nel monastero di Vallombrosa quando da Urbino si recò a Firenze, e che certamente li colorì a tempera per non aver trovato nel monastero l'olio adattato a disfare i colori. La stessa disposizione delle teste fa supporre che questi due ritratti fossero destinati a stare a' lati di un quadro devoto, affinchè gli occhi dei due monaci guardassero l'immagine di Gesù. Don Blasio, generale dell'Ordine, è in età avanzata e di salute fiorente, la cui fisonomia se rivela bontà ha una espressione comune: radi capelli gli coprono la testa. Il colorito del dipinto che ha qualche cosa di morbido, è quello usato da Raffaello, vale a dire di un bigio scuro nelle ombre, rossastro nelle mezze tinte e biancastro nelle parti chiare. L'abito che gli squadra al collo è bigio con una tinta violetta, e il fondo di un tono vigoroso. Sull'estremità del ritratto si legge questa scritta: BLASIO. GEN. SERVO. TVO. SVCCVRRE. Don Baldassarre rivolto a sinistra è un uomo nel vigore degli anni, un po' magro e di carnagione scura. Ma ha una fisonomia viva e divota come di persona abituata a profondi pensieri. L'iscrizione dipinta, eguale a quella dell'altro ritratto, per tutta la larghezza del fondo, dice così: D. BALTASAR. MONACO. S. TVO. SVCCVRRE.

Questi due ritratti sono di una gran verità e di una maniera che sorprende; il disegno è corretto, il modellato ottimo e l'esecuzione ingegnosissima. Si comincia già a presentire in essi l'autore della Disputa del Sacramento, poichè è manifesta una sorprendente somiglianza con la maniera di quel celebre affresco. Dal monastero di Vallombrosa passarono nella Galleria dell'Accademia Fiorentina, dove, dice il Bellori, furono creduti lavoro del Perugino.[1] Ma il disegno e il modellato rivelano un sentimento del vero ignoto a Pietro, e gli orecchi, tra gli altri particolari, sono così belli di forme come non seppe mai farli quel pittore. Ed è appunto per queste considerazioni che noi accettiamo l'opinione del Wicar e di Rumohr, i quali furono i primi a riconoscere in questi dipinti la mano di Raffaello.

[1] Asserisce il Muntz, opera citata, essere oramai provato che questi due ritratti non sono di Raffaello ma del Perugino. (*Nota del traduttore.*)

44. RITRATTO DI GIOVINE DONNA.

Tavola della Galleria Pitti con mezza figura seduta.

È una donna sempre giovine e grassoccia veduta per tre quarti e piegata a destra. Quantunque non bella ha però un non so che di grazioso nell'aria della testa e nello sguardo tutto bontà. Posa la mano sinistra sul corpo in quell'attitudine che sogliono prender volentieri le donne incinte, mentre appoggiando il braccio destro sopra una tavola tiene in mano i guanti. Una rete bigia con fili dorati le chiude i lunghi e cadenti capelli di color castagno, e una catenella d'oro le cinge il collo. La vita, di stoffa gialla, è orlata di nero e le maniche sono di un colore rosso cupo: ha poi il grembiule bianco e la sottana scura.

Questo bel ritratto è eseguito con molto buon gusto: la testa e le mani sono di un perfetto modellato, le carni fresche e chiare, le ombre trasparenti, e nel disegno correttissimo si conosce maggior franchezza che non nei ritratti del Doni. È lavoro del 1507 in buono stato di conservazione, e non sono molti anni che fu tolto dal Guardaroba Granducale per collocarlo nella Galleria del palazzo Pitti. Lo incise G. Vitta, in 8°.

45. SACRA FAMIGLIA DI CASA CANIGIANI.

Tavola, alta 1.30; larga, 1.06.

Nostra Donna seduta in un prato sostiene con la destra il Bambino Gesù che le sta sulle ginocchia e con l'altra mano tiene un piccolo libro. San Giovannino che presenta al Divin Salvatore una striscia di pergamena con la scritta ECCE AGNUS DEI, è dinanzi a sant' Elisabetta, la quale, inginocchiata di faccia, guarda san Giuseppe che, stando in piedi e appoggiato con ambe le mani al bastone, viene a dare a questa composizione la forma piramidale. Il fondo è un grazioso paese con lontana città. In alto, da ambo i lati, v'erano tra le nuvole tre ezze figure d'angioli, che temperavano la severità del gruppo incipale. Quanto alla maniera del dipinto essa s'accosta a ella del Deposto di Croce nella Galleria Borghese, e partiarmente per l'aria delle teste somiglia a quella delle donne l ricordato dipinto. Anche il partito dei panni e il disegno 'le estremità accennano a quel tempo, cioè all'anno 1506.

La qual data dicesi che fosse letta altra volta nell' orlo della veste della Madonna. Non pretendo però dire con questo, che la Sacra Famiglia di Casa Canigiani aggiunga nel disegno l'eccellenza del Deposto Borghese, chè anzi, in quanto a ciò, i due Putti lasciano molto da desiderare; del che gran parte di colpa si dovrà forse attribuire al restauro.

Sappiamo dal Vasari che Raffaello colorì questa Sacra Famiglia per Domenico Canigiani di Firenze, e dall' *Inventario di tutte le figure, quadri et altre cose della Tribuna dal 1589 al 1634*, resulta essere di poi venuta in proprietà dei duchi Medicei. Si trova registrata a car. 30 nel seguente modo: « 1589. » Un quadro.... in tavola, ritrattavi una Nostra Donna col » figliuolo in collo, sant'Anna e san Giovanni e san Giuseppe, con cornice di noce, alto braccia 2 $^1/_2$, e largo braccia » 2 $^1/_8$: di mano di Raffaello da Urbino.» Negli Inventarii successivi vi è segnato due volte a car. 48, n. 477, cioè negli anni 1635 e 1638, con le seguenti parole: « 1635. Un quadro » in tavola, entrovi dipinto una Madonna a sedere con Nostro » Signore, a sedere in collo nudo, et mostra ragionare con » san Giovanni, tenuto in collo da santa Lisabetta, et un » san Giuseppe ritto, appoggiato a un bastone, con più angio» lini in aria, di mano di Raffaello da Urbino, con adornamento » di noce con quattro filetti d'oro. Alto braccia 2 $^1/_2$, e largo » braccia 2 $^1/_8$ il tutto in circa. »

Quando Anna Maria figliuola di Cosimo III andò sposa di Giovanni Guglielmo Elettore Palatino, questo dipinto passò, come regalo di nozze, nella Galleria di Dusseldorf, e di là nella Pinacoteca di Monaco. In quel tempo fu molto restaurato da un francese, certo Colin, che eseguì il lavoro sotto la direzione di Gregoire, ispettore di quella Galleria, poi cameriere dell'Elettore Carlo Teodoro. Gli angioletti furono guastati a segno che alcun tempo dopo il direttore Krahe stimò necessario di cancellarli coprendoli con una tinta d'aria.

Incisioni. — Giulio Bonasone, con cinque angioli in aria. Bartsch, vol. XV, pag. 128, n. 65. — Renato Boivin, all'opposto, con paese diverso: in alto sei angioli e sotto, a destra, il monogramma dell' incisore. È una stampa piccola. — Giuseppe Calendi, con gli angioli, in fog. — G. Teodoro Prestel, a punti, in fog. picc. — Cossè, senza gli angioli. — K. Russ, all'opposto, con paese variato e cinque angioli, a imitazione dell'acquarello, in fog. — Carlo Hess (1804) senza angioli, in fog. picc. — Samuele Amsler (1836) senz'angioli, foglio grande. — Nel Ca-

talogo di Tauriscus Euboeus (conte Lepel), pag. 155, è citata un'altra incisione a me ignota con cinque angioli, e sotto la iscrizione: *Sacra Christi Familia, in Roma, presso Agapito Franzetti a Torsanguigna.* — Anonimo, in 12°, assai mediocre, nell'*Almanach du Bas-Rhin*, 1802. — F. Piloti, le teste litografate a parte, cinque stampe in foglio.

DISEGNI PER IL QUADRO.

a) Uno schizzo a penna delle due donne coi putti, si trova nella Raccolta dell'Arciduca Carlo a Vienna: fu inciso da A. Bartsch. — Litografia di Fendi.

b) Un altro disegno a penna di tutto il gruppo, si vede a Parigi nella Raccolta Reiset. In esso san Giuseppe rivolto a destra, è, in paragone, più grande delle altre figure. Un terzo disegno su carta turchina ma non autentico, esiste a Oxford pervenutovi dalla Raccolta Gelosi. Trovasene un quarto in casa Cavaceppi a Perugia, il quale è diligentemente finito a acquarello con lumeggiature di biacca. Lo citano l'*Antologia pittorica*, pag. 69, e la *Guida al forestiere per la città di Perugia*, 1784, pag. 258. Dice il Pungileoni che questo disegno è un lucido, il quale fu poi donato dall'auditore Filippo Cavaceppi all'arcivescovo Berioli d'Urbino, e da quest'ultimo offerto nel 1818 alla principessa Carlotta di Galles.

ANTICHE COPIE.

Vi sono parecchie antiche copie di questa Sacra Famiglia, delle quali, la più pregiata, è quella in casa del marchese Carlo Rinuccini a Firenze. Per mezzo del pittore Ignazio Hugford, il marchese Rinuccini la comprò, l'anno 1767, dagli Antinori da San Gaetano, al prezzo, per quanto si dice, di scudi sedicimila. C. F. Rumohr crede questo dipinto una copia di un pittore dei Paesi Bassi, di gran lunga inferiore all'originale di Monaco. Ha molto sofferto ed è stato più volte ritoccato. L'iscrizione, M. DXVI. DIE. XXVII. MEN. MAR. è, secondo lui un inganno.[1]

Un'altra antica copia si trova nella sagrestia della chiesa san Frediano in Firenze; una terza del Sassoferrato era la Galleria di Luciano Bonaparte. Vedi *Choix de gravures*

[1] Vedi la nota 3, a pag. 82, del vol. I di quest'opera.

à l'eau-forte d'après les peintures etc. de la Galerie de Lucien Bonaparte, n. 33. E un'altra, con cambiamenti nel paese, la vedemmo a Stocolma presso lo scultore Bystroem. Parimente un'altra piccola all'acquarello su carta, era nel magazzino della Galleria Palatina di Firenze, la quale sarà stata fatta nell' occasione in cui l'originale fu dato in regalo di nozze all'Elettore Giovanni Guglielmo. Finalmente ricordiamo altro simile disegno all'acquarello che si dice pervenuto dalla Raccolta di Praga dell'imperatore Rodolfo II, ed è ora appresso gli eredi del conte Francesco di Sternberg Manderschein: è alto, cen. 29; largo, 22. Vedi il *Kunstblatt* (foglio artistico) di Stuggarda, del 22 marzo 1832.

46. SACRA FAMIGLIA COL BAMBINO GESÙ SEDUTO SOPRA UN AGNELLO.

Tavola, alta, 0.38; larga, 0 24.

Nostra Donna con un ginocchio piegato tiene dinanzi a sè il Divino Figliuolo che sta seduto sopra un agnello, mentre san Giuseppe, appoggiato al bastone, contempla la graziosa scena. Il fondo è un ridente paese dove, in piccolissime figure, si vede rappresentata la fuga in Egitto. Nell'orlo della veste di Maria presso il petto, sta scritto in piccole lettere dorate: RAPHL. VRBINAS. MDV.. Uno dei punti che seguono il millesimo era certamente una cifra ora cancellata, ond'è che doveva leggersi il 1506 o il 1507. E la stessa esecuzione dimostra che è di quei due anni, massimamente il paese simile a quello del Deposto di Croce eseguito nel 1507. Del resto questo prezioso dipinto è pregevolissimo non tanto per la morbidezza del disegno quanto per la vaghezza del colorito, e il Bambino Gesù rammenta le più belle invenzioni di Leonardo da Vinci. Tempo fa stava quasi nascosto nell'Oratorio dell'Escuriale e si considerava come cosa di niun valore; ma un dì l' infante don Sebastiano, amatore delle cose d'arte, lo vide per la prima volta e gli parve così bello da volerlo esaminare da vicino. Quale non fu la sua meraviglia nel leggerci il nome di Raffaello? Da quel momento venne collocato nella Galleria di Madrid. [1]

[1] N. 798 del Catalogo (1850): « Dipinto nel 1507; le figure sono molto » finite. » (*Nota di Lacroix.*)

Nella Raccolta Crozat esisteva uno schizzo in penna che passò poi in quella del Mariette, ma ora non se ne sa più nulla.

ANTICHE COPIE.

a) Il cantante Niccolò Tacchinardi comprò una bella copia dai Gerini di Firenze, alta cen. 48; larga, 38.

Incisioni. — Carlo Gregori, in fog. picc., per la *Raccolta di 80 stampe della Galleria Gerini* (n. 8); Firenze, 1786. — A. Morghen incise e disegnò, R. Morghen diresse; piccola stampa. — Angiolo Emilio Lapi, in fog. piccolo. — G. Lenfant intagliò e dis. in 4°.

b) Altra copia si trova appresso il Conte Castelbarco di Milano che è preziosa per la sua perfetta esecuzione, e fu comprata nel 1840 da una famiglia romana per 12,000 scudi.

c) Un'altra è nella Galleria del marchese Malaspina da Sannazzaro di Pavia. Fu incisa da Giovita Caravaglia in gran foglio; Milano, 1817.

d) Altra nel palazzo Corsini a Roma.

e) Altra a Parigi presso Migneron.

f) Altra nella Galleria Cassel.[1] In questa si vede di più san Giovannino giacente presso un coniglio. È alta cen. 29; larga, 21. Un quadro con la stessa composizione, che potrebbe anch'essere la già ricordata copia, si vedeva tempo fa appresso il duca Alberto di Baviera.

Incisioni. — Raffaello Sadeler il giovine; Monaco, 1613, all'opposto col san Giovannino a destra; picc. foglio in 4°. — Anonimo col san Giovannino a sinistra, presso Langlois di Parigi. È all'opposto con i titoli: *Quid sibi vult Pastor etc.*, e, *Principis ac Du. Alberti Boiorum Ducis.* Picc. foglio in 4°. — Esiste pure un intaglio in fog. piccolo, con Nostra Donna e il Divin Figliuolo soltanto fatto dal Rolla *nello studio di C. Dellarocca.*

47. SANTA CATERINA D'ALESSANDRIA.

Tavola con figura simile al vero, alta, 0,73; larga, 0, 56.

Più che mezza figura piegata a sinistra, posa la destra ano sul petto e appoggia il braccio sinistro sopra la rota in-

[1] Nel catalogo si dà per l'originale sotto il n. 29. (*Nota di Lacroix.*)

dizio del suo martirio. Con espressione di santo entusiasmo essa volge lo sguardo dalla parte sinistra d'onde scende dal cielo vivissima luce; e quantunque abbia un'aria di testa piena di vivacità, si conosce che è una santa. Nel fondo scorre un fiume con intorno alberi e casamenti.

L'esecuzione è bella e leggera, ed ha così poca tinta, da scorgersi sotto al colorito i contorni e i tratti disegnati a penna sulla tavola preparata con gesso. E, a dir la verità, è colpa di questa esecuzione la debolezza di alcune parti del dipinto meno studiate e meno finite di quello che d'ordinario usasse Raffaello nelle opere sue. In generale può dirsi ben conservata questa stupenda pittura, nella quale si scorgono alcuni lievi ritocchi nelle ombre della fronte e al principio dei capelli. Dalla Galleria Aldobrandini di Roma passò, per compra, presso Day di Londra che la rivendè per 2000 lire sterline a lord Northwick: finalmente la comprò la Galleria Nazionale da William Beckford di Bath.

Incisioni. — A. Boucher Desnoyers, 1824, in foglio. — Leroux, 1845, in 8°.

Esistono in Inghilterra varii schizzi a penna fatti per questa tavola: alcuni di tutta la composizione, altri di una parte soltanto. Nella Raccolta dell'Università d'Oxford si vede parte della testa riprodotta nella *Lawrence Gallery*, n. 15. L'intera figura esiste a Chatsworth nella Raccolta del duca di Devonshire.

Il cartone originale in grandezza simile al quadro, è al Louvre nella Galleria dei disegni, e il principe Trubetzkoy di Pietroburgo possiede la copia della tavola di mano di un antico pittore.

48. DEPOSTO DI CROCE.

Tondo del diametro di circa met. 2.

Due giovani portano al sepolcro il corpo di Cristo avvolto nella Sindone; quello d'età maggiore con corta barba, è collocato dal lato sinistro e sta per salire all'indietro gli scalini che conducono alla grotta sepolcrale; l'altro, più giovine, veduto di profilo, regge le gambe di Gesù. Maria Maddalena avvicinatasi per vedere un'ultima volta il caro volto d'Iddio fatt'uomo, gli prende la mano sinistra. Dietro a lei sono Giuseppe

d'Arimatea e san Giovanni che, addoloratissimo, si piega a guardare il Salvatore. A destra, un po' indietro, vedesi la divina Madre svenuta in braccio a tre donne, una delle quali (quella posta nel primo presso) sta seduta sulle gambe. Nel paese montuoso è il Calvario con le tre croci a destra. Le figure sono un po' più piccole del vero, e sullo scalino a sinistra è scritto: RAPHAEL VRBINAS. PINXIT. MDVII.

Raffaello colorì questo quadro per Madonna Atalante Baglioni che lo volle per la sua cappella posta nella chiesa di San Francesco in Perugia. Ma, scrisse il Vasari, che fece il cartone in Firenze con gran diligenza e con molto studio, poi, veduto il celebre cartone di Michelangiolo coll'episodio della guerra di Pisa e stretta amicizia con fra Bartolommeo, ritornò a Perugia, dove compì il quadro con arte stupenda, laonde esso sarà sempre un'opera degna dello studio e dell'ammirazione degli artisti di tutti i tempi. Discorrendo di questo dipinto, così s'esprime il Biografo Aretino: « E di vero, chi » considera la diligenza, l'amore, l'arte e la grazia di quest'ope- » ra, ha gran ragione di meravigliarsi; perchè ella fa stupire » chiunque la mira, per l'aria delle figure, per la bellezza » de' panni, ed insomma per una estrema bontà ch'ella ha in » tutte le parti. »

Il Winckelmann nei suoi appunti di ciò che è da vedersi in Roma, da lui stesso comunicati ai signori Usteri e Mecheln nel 1766, ecco cosa dice di questo quadro: « GALLERIA BOR- » GHESE. Un dei migliori quadri di Roma è il Deposto di Raf- » faello, ch'io riguardo come una delle sue opere più perfette. » Potremmo riportare i giudizi di molti altri illustri scrittori di cose d'arte, ma basti ricordare con brevità i pregi di questo dipinto in confronto a quelli eseguiti innanzi da Raffaello. Severi e profondi studii, forza di espressione e bellezza di forme spiegò, per la prima volta, da vincere gli artisti suoi contemporanei e quelli che fiorirono dopo di lui. Ma i contorni hanno sempre alcun che di secco e di duro, non avendo ancor bene studiato l'effetto delle linee che sfuggono e delle ombre. Talvolta abusò delle velature nel colorire i panni, e gli ornamenti dorati nelle vesti sono troppo simili a quelli del Perugino. Tuttavia questi lievi difetti spariscono affatto se consideriamo la forza e la verità delle mosse e dell'espressione, le quali contribuiscono all'insieme drammatico della composizione.

Ma non mancarono le critiche onde scemare il merito di

E quantunque il dipinto soffrisse in alcune parti, pure è in buono stato e conserva ancora una mirabile trasparenza di tono.

SCHIZZI PER IL QUADRO.

1°. Schizzo a penna per il gruppo delle donne. Il re d'Olanda acquistò questo disegno dagli eredi di Lawrence, ma alla vendita della Galleria lo comprò il Leembrugge di Amsterdam. Fu inciso da Bonasone o da un altro scolare di Marcantonio. Bartsch, vol. XV, pag. 123, n. 50.

2°. Gli scheletri del medesimo gruppo di donne: nella stessa Raccolta.

3°. Cristo morto con un uomo che gli regge i piedi; leggero schizzo a penna presso gli eredi dello scultore Banks.

4°. Schizzo a penna dell'intero quadro ma con alcuni cambiamenti, nella Galleria di Firenze: lo intagliò S. Mulinari, 1766.

5°. Il gruppo delle donne in mezze figure, primo schizzo con alcuni cambiamenti; disegno a penna nella Raccolta del granduca di Weimar.

6°. Uno studio per la tavola con uno schizzo della *Giardiniera* disegnato a tergo della carta, si trovava nel Gabinetto Crozat.

I seguenti disegni sono varie composizioni del quadro e certamente i primi schizzi.

a) Composizione, un po' variata, di nove figure. La Maddalena bacia i piedi del Salvatore, schizzo a penna della Raccolta dell'Aia acquistato da Chambers Hall di Londra.

b) Tre figure per la stessa composizione nella Galleria d'Oxford.

c) Un leggero schizzo di cinque figure per la medesima composizione si trovava nella Raccolta di J. Barnard. Fu pubblicato nell'opera di C. Rogers.

di Belle Arti nella Provincia dell'Umbria, vol. I, anno 1872, a pag. 225, e vol. II, pag. 334; Perugia, tipo-litografia di G. Buoncompagni e C. Fra i documenti pubblicati si leggono: 1° l'istanza dei sepoltuari di San Francesco di Perugia; 2° deliberazione del Consiglio, in data del 1 aprile 1608, con cui si stabilisce di mandare un oratore al Papa per costringere i frati a rimettere al suo posto la tavola che si dice tolta senza sapere in qual luogo si trovi; 3° varie lettere, e tra queste una dei Priori al Cardinal Borghese e una dei medesimi a Braccio Baglioni. Virgilio Cesari fu incaricato di officiare il cardinale, che in una lettera ai Perugini scrive che quel dipinto era *cosa privata*, e che di esso era *solo padrone il Pontefice!* (*Nota del traduttore.*)

d) Altro schizzo con la Vergine inginocchiata stava un tempo nella Raccolta di Samuele Rogers, ed è ora in quella di T. Birchall a Londra: fu inciso da Caylus.

e) Composizione di cinque figure nota sotto il nome di *Morte d'Adone*. Trovasi nella Raccolta d'Oxford e fu incisa dallo stesso Caylus.

INCISIONI DEL QUADRO. — Peter Scalberg, 1637, all'opposto, in foglio grande. — J. Collin. *Sculp. Romae;* all'acquaforte, in foglio per il largo. — Carolus Ioseph Ratti *del.*, Ioseph Pirolli inc. Si hanno delle impressioni con questo titolo: *Carlo Giuseppe Perini incise.* Sono all'opposto e alte cen. 56; larghe 52. — Tofanelli dis., Giovanni Volpato inc., alta cen. 46; larga 40. — Samuele Amsler, 1832, foglio grande col gradino che rappresenta le tre Virtù teologali. — A. Scheich, in acciaio, piccolo foglio in 4°. — Masquelier, 1848, in 4°. — Le dieci teste litografate in grandezza simile all'originale da T. Madiona, 1829-30. — I contorni delle teste, litografia di Piloty, Monaco.

ANTICHE COPIE.

1. Un' antica e bellissima copia fu comprata da Guglielmo Humboldt e si attribuiva a Giov. Francesco Penni.

2. Un'altra, parimente antica, dagli eredi del pittore Antonio Comerio di Milano passò presso il cav. Crivelli, e porta questa scritta in lettere dorate: I. F. PENNI. MDXVIII. Il primo possessore l'ebbe in compra dai fratelli Serego, i quali asserivano che il quadro era uscito dal palazzo dei Conti di Canossa di Verona.

3. Nella chiesa di san Pier Maggiore a Perugia è una buona copia del Sassoferrato un po' più piccola dell' originale.

4. Parimente nella sagrestia della chiesa di sant'Agostino a Perugia, si trova altra antica copia con sopra un' aggiunta centinata in cui è dipinto il Padre Eterno.

5. Nella Galleria di Caen in Normandia esiste una copia del secolo decimosettimo che è un po' annerita.

TIMPANO.

Secondo il costume di cui se ne hanno molti esempi nei quadra altare dell'Umbria e della Marca d'Ancona, solevasi aggiugere sopra alla tavola principale un altro piccolo dipinto

centinato, che si chiamava timpano. Raffaello seguì questo costume, giacchè sopra un piccolo mezzotondo dipinse la mezza figura d'Iddio Padre, che sebbene tirata via è eseguita con bellissima maniera. A noi non par possibile ciò che dice il Resta, cioè che tale pittura fosse fatta da Gaudenzio Ferrari sul disegno del Sanzio. Questo dipinto chiuso ora in una cornice a mezzo tondo, è circondato da undici angioletti che si credono aggiunti da Stefano Amadei, pittore che fioriva a Perugia intorno al 1630, e si trova al presente nella stessa chiesa di san Francesco sopra un quadro colorito da Orazio Alfani, dentrovi la Natività di Cristo.

GRADINO.

Alto, 0, 33; largo, 2, 76.

Il gradino è composto di tre partimenti in forma di medaglioni, in ciascun de' quali vedesi una Virtù teologale, e negli spazi tra l'uno e l'altro medaglione sta un angiolo dentro una nicchia a modo di genio, e tutti si collegano col principale soggetto della pittura. Queste figure sono dipinte a chiaroscuro su fondo verde. Tolto il gradino dai Francesi nel 1798 fu collocato nel Museo Napoleone, ma restituito all'Italia dopo il Trattato del 1815 venne posto nella Galleria Vaticana,[1] e sull'altare dei Francescani di Perugia vi è una copia.

Incisioni. — Henry, a punti, Parigi, 1816. — A. B. Desnoyers, 1811, tre pezzi in foglio per il largo. — Chàtaignier, acquaforte compiuta da Niquet, Coiny e Dambron per il *Musée Napoléon*. — Litografia di Striner, Schöninger e Freymann. — Landon, n. 67. — Le tre Virtù in un solo pezzo, litografia di Koch, 1852, in foglio per il largo.

La fede. Questa figura sostiene con la destra mano un calice: da ambo i lati sono due angioli vestiti che portano ciascuno una cartella.

La carità. È seduta e tiene sulle ginocchia tre fanciulletti mentre due altri le si stringono attorno. Ai lati vi sono parimente due fanciulli quasi nudi, uno dei quali sostiene un vaso con fiaccola e l'altro sparge monete, per indicare l'ardore e la generosità della cristiana beneficenza.

[1] Il Guardabassi nel suo *Indice-Guida di Perugia*, dice che la predella è nella Pinacoteca di quella città sotto il n. 278. (*Nota del traduttore.*)

Il medaglione della Carità fu inciso a parte, in piccolo foglio, da G. Morace, Roma. — L'intagliò a punti I. C. Allmer, in piccolo foglio, in 4°, per l'opera di Young Ottley che porta il titolo: *The italian School of design;* Londra, 1823.

Nella Galleria Albertina di Vienna si vede il primo schizzo della sola Carità con tre putti.

LA SPERANZA. — Mezza figura rivolta a destra con gli occhi levati al cielo e con le mani giunte: i due angioli dei lati hanno le braccia incrociate. La sola Speranza fu incisa da Raffaele Persichini in un tondo del diametro di cent. 32.

49. MADONNA DEL GAROFANO.

Piccolo dipinto con più che mezze figure.

Nostra Donna presenta una viola al Bambino Gesù che le posa in grembo, il quale con mossa vivissima e tutto allegro la prende. Il fondo è una stanza dalla cui aperta finestra si scorge un lontano paese. Di questo grazioso dipinto esistono varie antiche copie, ma fin qui non potemmo ritrovare l'originale. Ci fu detto che era presso il conte Francesco Spada di Lucca, e che dietro alla tavola si legge, *Per la N. Donna SS. ricevuto 80 scudi.* RAPHAELLO, ciò che non par credibile. Le copie a noi note sono tutte piccole e si somigliano in questo, che l'aria della testa di Maria come il partito dei panni sono nell'ultima sua maniera fiorentina, vale a dire tra il 1506 e il 1508. Ricorderemo le migliori da noi vedute.

a) Nella Raccolta del cavalier Vincenzio Camuccini a Roma, Nostra Donna è seduta dal lato sinistro e si volge verso la destra parte. L'esecuzione è delicata ma il colorito è freddo, tuttavia appartiene alla Scuola di Raffaello. Alcuni ritocchi a olio l'han resa sgradevole per le macchie che vi si vedono. Fu intagliata da Giov. Farrugia; Malta, 1829, in foglio.

b) Nella Galleria del barone Speck-Sternburg a Lützena presso Lipsia, si trova un'altra copia che somiglia in tutto alla precedente, non solo per il colorito quanto per la grandezza. Pervenne dalla Raccolta Setta di Pisa e poi da quella Lanes di Vienna.

c) Della stessa grandezza n'è un'altra nella Galleria del conte Paolo Tosi di Brescia, gentilmente finita ma di un tono freddo.

d) Nella Galleria Torlonia a Roma.

e) Nel palazzo Albani a Roma.

f) Nella casa dei Bourbon Sorbello a Perugia.

g) Altra, durissima nei contorni, è nella sagrestia del Tesoro della Santa Casa di Loreto.

h) Nella casa Giovannini a Urbino.

i) Nella Raccolta del prof. Froehlich a Wurzbourg trovasene una eseguita con molta morbidezza e di bella armonia.

k) Un'altra buona copia fu da noi veduta nel 1844 presso Duval di Genova, più vigorosa di tono delle ricordate ma di disegno corretto.

l) Nella Raccolta dello scultore Bystroem a Stocolma.

m) Un'altra, con figure quasi simili al vero, trovasi appresso Haeglin di Bâle, ed è una bella imitazione dipinta in tela dal Sassoferrato.

Incisioni. — Joh. Boulanger, o N. Housanger, poichè ci pare che si sottoscrivesse sempre così. Quest'intaglio in cui la Vergine è volta a sinistra, fu forse fatto sul quadro che un tempo vedevasi a Lucerna. La stampa porta questa iscrizione, *Flores mei fructus*, ed è alta cen. 44; larga 30. — Copia della precedente di T. Wolff di Augusta. — E. Heinzelmann. La Vergine è rivolta a destra e nel fondo vedesi un'Abbazia tedesca: ha l'iscrizione sopra ricordata. — De Poilly, in foglio grande. Nostra Donna sta piegata a destra e vi è la stessa scritta. — J. Couvay, per Mariette, in un medaglione; foglio grande in 4°. — Alvise Povelato, Venezia, 1780, piccolo fogl. — Ridè, in colori, dal quadro posseduto da Duflos de Maisoncelle. — Duthé, in foglio. — Lehman e Chevron, 1852, in foglio. — La mezza figura di Nostra Donna volta a sinistra, a chiaroscuro da un Anonimo, in 8°.

n) Esiste pure una simile composizione con Nostra Donna che, piegata a destra, tiene alcuni fiori nella sinistra, ma il Bambino Gesù che anche qui è seduto in grembo alla Madre, ha le gambe incrociate, e invece di prendere la viola come nel quadro sopra descritto, offre una rosa alla Vergine. Il fondo è una stanza senza la veduta del paese. Fu incisa da Joh. Morin, in fog. — Landon, n. 426.

o) Un piccolo quadro della Galleria Pembroke a Wilton-House ci presenta la stessa composizione della Vergine della Rosa, però con questa differenza, che Nostra Donna ha in mano una viola in luogo di alcuni fiori. Nel fregio della veste, sul petto, si legge: RAPHAELLO VRBINAS. MDVIII. Ma

questa tavola che fu tutta ridipinta non è di mano di Raffaello, e il pittore prese solamente il concetto della Vergine della Viola.

50. NOSTRA DONNA COL BAMBINO GESÙ CHE DORME.

Figure intere due terzi del vero.

Nostra Donna con un ginocchio a terra e piegata a destra, alza il velo che copre il Bambino Gesù addormentato e lo contempla con materno affetto. San Giovannino in ginocchio presso la Vergine, guarda lo spettatore con infantile allegrezza e mostra col gesto il suo divino Compagno. Il fondo è paese con un monastero a destra, una città a sinistra, e con piccole figure nella campagna.[1]

È questo il concetto di varii quadri tutti copiati dal dipinto di Raffaello, ma non possiamo dire dove sia ora l'originale. Tuttavia il cartone è all'Accademia di Belle Arti in Firenze, il quale attesta che le copie di cui ragioneremo non furono fatte su quello, giacchè hanno per fondo un paese simile e secondo il gusto del Sanzio, mentre il cartone non l'ha. In queste diverse copie l'aria delle teste e il partito dei panni sono dell'ultima sua maniera fiorentina. Le seguenti a noi note hanno figure, come il cartone, due terzi del vero.

a) Tavola rotonda nella Galleria del principe Eszterhazy. È un buon dipinto della scuola di Raffaello, ma molto annerito: fu inciso da R. Frey, in 4°.

b) Nella Raccolta del già ambasciatore di Russia a Vienna, il conte Bailli de Tatitscheff, esiste una pregevole copia della scuola di Raffaello, che ha alquanto sofferto ed è ricoperta di una patina scura. Tutte e quattro le parti del dipinto furono ritagliate, e perciò non è perfettamente quadro: dicono che pervenisse dalla Spagna.

c) Presso il Brocca di Milano è una bella copia che Rumohr (*Drei Reisen nach Italien*) crede eseguita da un lombardo pittore. E veramente questo dipinto, di grosso impasto, di un'espressione assai caricata, di disegno poco corretto, ha un tono quasi rosso scuro nelle ombre; il che mostra la maniera usata soprattutto dagli imitatori del Correggio. Era

[1] Raffaello dipinse dopo un quadretto con simile composizione, in cui vi si san Giovanni che prega a mani giunte. Esso è noto col nome di Vergine del Diadema ed è nella Galleria del Louvre. Vedi il vol. I di questa opera, pag. 86.

tondo ora ridotto a quadro della misura di m. 1, 46. Il presente possessore lo comprò a Barcellona nel 1822.

Incisioni. — Antonio Banzo lo intagliò in 4°, dentro un tondo, senza aureole ai santi e con questa iscrizione: *Ego dormio sed cor meum vigilat.* — Parimente P. Bettelini in 4° grande e in un tondo. — Un altro intaglio centinato e in 4° grande, fu cominciato da Giuseppe Longhi e compiuto dal Toschi. — Una quarta incisione si vede nell'opera di Quatremère de Quincy tradotta dal Longhena, pag. 623.

d) Una copia che era nella Galleria di Luciano Bonaparte sotto il n. 133, si trovava dopo il 1847 in quella del defunto re d'Olanda, e rimase invenduta nel 1850. È un tondo in tavola del diametro di 97 centimetri.

Incisioni. — Gio. Folo con questo titolo: *Il sonno di Gesù*, in 4°. — Achille Martinet, 1853, col titolo: *Le Sommeil de Jésus*, foglio grande.

e) A Londra, nella Galleria di lord Grosvenor, esiste una bella copia di un freschissimo tono.

f) Un'altra se ne vede a Blenheim nella Galleria del duca di Marlborough, ma annerita.

g) N'è una pure nella Galleria di Monaco in un tondo del diametro di m. 1. 38, e porta il n. 14 del Catalogo fatto nel 1825, ma è cosa debole. — Litografia in 4° grande fatta nel 1819 da N. Strixner.

h) A Sèvres presso Parigi, nello studio del pittore in porcellana Costantin di Ginevra, n'esiste un'altra centinata ma non compiuta: però i panni sono più finiti delle carni. Essa pervenne da Firenze e il possessore credette d'aver trovato l'originale. Noi non l'abbiamo veduta: il barone Desnoyers ne fece un disegno.

i) Un'altra buona copia ben conservata vedesi a Siviglia nella Accademia delle Nobili Arti: ha le figure grandi come nel cartone.

Incisioni. — E. Wagner, in foglio, copia di un quadro che si dice essere a Anversa. — La sola testa del Bambino Gesù fu litografata in foglio, a Parigi, da Gigoux con questo titolo: *Etude de chérubin, d'après un dessin inédit de Raphaël.* È metà dell'originale.

51. MADONNA DI LORD COWPER.

Figure più della metà del naturale.

Nostra Donna seduta e piegata a sinistra, quasi di profilo, tiene con la destra mano il Fanciullo Gesù seduto anch'esso sopra un bianco guanciale che le sta sulle ginocchia. Essa lo contempla con quella angelica grazia tutta propria di Raffaello, e posa la sinistra sul suo petto. Il Bambino voltato verso la Madre, prende con una mano la veste di lei presso il collo e guarda sorridente lo spettatore. Nell'espressione di questa figura vi è del caricato, e fa ricordare altri simili dipinti dello stesso tempo da noi già citati. Il fondo è un cielo turchino, e nel collarino della veste di Nostra Donna, presso la spalla, si legge in lettere dorate: MDVIII. R. V. Questo quadro eseguito con l'ingegno che aveva Raffaello è perfettamente modellato, nè può desiderarsi di più quanto alla sua conservazione se ne escludi la sinistra mano ripulita un po' troppo. Il conte Cowper, ambasciatore d'Inghilterra presso la corte di Toscana, lo comprò dai Niccolini di Firenze,[1] e lo pose nella sua Galleria a Penstrangar presso Hertford.[2]

INCISIONI. — Antonio Perfetti, 1831, con la dedica alla signora Caterina Naldini Canigiani, piccolo foglio. — Nic. Hoff., nella nostra opera tedesca, *Viaggio nell'Inghilterra e nel Belgio*, in 8°. — In piccolo foglio, Giorgio T. Doo, 1835, col titolo *Messiah*. — J. Bein, 1835, in foglio. — Ne fece un bel disegno Lodovico Gruner e si propose d'inciderlo.

Possiede una copia di questa tavola l'onorevole Little, figliuolo di lord Ramsworth. E un'altra fu fatta dalla signora Cosway quando il conte acquistò l'originale a Firenze; copia che vidi a Lodi presso la pittrice nel 1835.

52. MADONNA DI CASA COLONNA.

Tavola con più che mezze figure, alta, 0, 55; larga, 0, 57.

Nostra Donna sostiene con la destra il suo Divino Figliuolo e guarda, mentre egli, per alzarsi, appoggia la sinistra mano al suo braccio diritto e con l'altra le afferra la veste sul petto.

[1] Come esistente in casa Niccolini lo ricordò il Cinelli nelle *Bellezze di Firenze*. Firenze, 1677, pag. 409.

[2] Vedi nel vol. I di quest' opera, a pag. 85.

La Vergine ha in mano un piccolo libro: da un angolo del fondo si scorge il paese. Questo quadro non fu terminato, chè i capelli e il velo sono appena accennati: mancano le ombre ai panni bianchi e le velature alle carni, e alcune parti del fondo, presso la mano di Nostra Donna, non hanno tinte. E poichè anche le ombre della veste rossa avrebbero bisogno d'essere ritoccate e rinforzate, è da congetturarsi che gli ornamenti d'oro alle vesti che sono quasi sempre l'ultimo lavoro del pittore, sieno stati fatti dopo da altra mano affinchè l'opera paresse compiuta. Tuttavia questa bozza è di bellissimo effetto, e ci mostra come il valente pittore sapesse imprimer subito la vita e lo spirito nella sua opera, e come fin dalle prime pennellate manifestasse splendidamente il suo concetto. E se nella tavola di lord Cowper dovemmo criticare la testa del Bambino per la espressione un po' caricata, altrettanto, e per lo stesso motivo, siam costretti a dire della testa di questa Nostra Donna.

Nel primo volume di quest' opera fu notato l'errore del Rumohr, il quale asserì che la tavola di casa Colonna fosse quella in cui Ridolfo Del Ghirlandaio compì il manto della Vergine, dopo che Raffaello era partito da Firenze. E nella stessa circostanza ci fu dato di combattere incidentalmente un altro errore dello stesso Rumohr, che nella prefazione al terzo volume della sua opera scrisse, che il Vasari designa col nome di *Madonna* tutti quei quadri dove sono dipinti la Vergine e il Fanciullo Gesù *senza alcun' altra figura*. Imperocchè il dotto scrittore pare dimenticasse che in molti quadri appellati *Madonne* dal Biografo Aretino, si veggono spesso più figure oltre la Vergine e il Divino Figliuolo. E infatti non chiama egli, per esempio, *Madonna della Gatta* una Sacra Famiglia con quattro figure, che Giulio Romano dipinse sul disegno di Raffaello? Ma tornando alla Madonna di casa Colonna, conviene ricordare che essa dai Salviati di Firenze passò, per eredità, nei Colonna di Roma, e l'ebbe Maria Colonna moglie del duca Giulio Lante della Rovere; [1] ed essendo ministro di Prussia a Roma il cavalier dottor Bunsen, la comprò da quella famiglia per il Museo di Berlino. [2]

Incisioni. — C. L. Masquelier, 1820, piccolo foglio, all'opposto. — Luigi Barocci, 1827, in fog. — Caspar, in piccolo

[1] L'erudito Gaetano Milanesi, nelle note aggiunte all'edizione del Vasari pubblicata in Firenze da G. C. Sansoni, dubita con altri che sia questa la tavola dipinta per il Sergardi, e non la *Bella Giardiniera*. (*Nota del traduttore.*)

[2] N. 248 del Catalogo fatto nel 1857.

foglio per la Società degli amici delle Arti a Berlino. — Reveil, per il *Museo di Pittura e di Scultura.* — P. Lighfoot, in fog., 1849. — Eduardo Mandel *del. et sculp.*, 1855, in foglio.

Di questa tavola esistono molte ed antiche copie. Una bella del tempo è in casa del marchese Guadagni a Firenze: due altre furono trasportate dall'Italia a Londra, una dal console inglese R. Udney, l'altra dal Day. Quest'ultima uscita dalla casa Aldobrandini, nel 1831 era presso l'avvocato Swainston; l'altra, che è più pregevole, la possedeva in Londra Emmerson negoziante di oggetti d'arte.

53. LA BELLA GIARDINIERA.

Tavola con figure intere, alta, 1.17; larga, 0.96.

Il dipinto ha un nome così singolare perchè la Vergine siede su un sasso in mezzo a un prato tutto seminato di piante e di fiori. Essa guarda con inesprimibile affetto il suo Bambino che, standole ritto dinanzi, le posa un braccio sulle ginocchia e amorosamente la contempla. San Giovannino inginocchiato a destra e appoggiato alla croce, guarda il suo divino Compagno con tenera ammirazione. Il fondo è paese con fiume serpeggiante e montagne, e in lontananza si scorge, a destra, una città. Questa bellissima tavola centinata è eseguita con sublime ingegno, in specie nelle teste piene di vita e d'espressione, ma sembra in alcune parti non finita, come nelle estremità che sono appena accennate. E sebbene si noti qualche trascuratezza nel disegno, è una delle più belle Madonne colorite da Raffaello.

Lépicié e Mariette scrissero che la dipinse per un signore di Siena e la lasciò senza terminare quando fu chiamato a Roma; per la qual cosa diede incarico al suo amico Ridolfo Del Ghirlandaio di compire il manto turchino della Vergine. E il predetto Lépicié, nel suo *Catalogue raisonné des tableaux d* *loi*, cita altresì un disegno che era appresso il Mariette, che d ..n lato aveva uno schizzo per questa Madonna e dall'altro q ..llo del Deposto di Cristo esistente nel palazzo Borghese. E c ..'essere i due schizzi riuniti in un solo foglio, può esattamente argomentarsi il tempo in cui Raffaello concepì la Bella (liniera. La quale fu comprata, alcun tempo dopo, per

Francesco I da quel signore senese che l'aveva commessa al pittore, e che secondo gli ùltimi Annotatori del Vasari, fu messer Filippo Sergardi, cherico di Camera di Leone X. E se ci facciamo ad esaminare il manto turchino della Vergine in cui si crede che lavorasse il Ghirlandaio, scorgesi che non è nella maniera di Raffaello, e vi si ravvisa una somiglianza col manto, parimente turchino, dell' Incoronazione della Nostra Donna dipinta da Ridolfo, ora nella Galleria del Louvre. La tavola porta questa scritta nell' orlo della veste della Vergine: RAPHAELO. VRB. La data poi si vede più in alto e in altra parte del medesimo orlo, che doveva essere MDVIII e non MDVII come fu scritto; poichè dopo il MDVII vi è un'altra cifra quasi cancellata e che non si scorge bene, e subito apparisce chiaramente il punto. Il che conferma quanto asserì il Mariette.[1] Il dipinto è ben conservato quantunque abbia molti ritocchi che lo deturpano, massimamente nel Bambino Gesù.

INCISIONI. — E. Rousselet, in foglio, all'opposto. — Copia dell'incisione precedente fatta da N. Poilly, in fog. — Giacomo Chereau, all'opposto, per il *Cabinet Crozat*, n. 6, in fog. — *Raphaël d'Urbin pinx., Sandrart excudit.* È una debole incisione all'opposto e in piccolo fog. — Anonimo, a Parigi, presso Mariette, con la scritta: *Maria Virgo e S. Ioannes*, piccolo fog. — *Bernard Strauss aurifaber sculp.*, incisione molto dura, in fog. — A. B. Desnoyers, in fog. — P. Audouin, 1803, per il *Musée Napoléon.* — Robillard, in fog. — R. U. Massard, per la *Galérie Filhol*, in 8°. — G. A. Sasso, Milano, 1816, a punti, in fog. — Nic. Aurelio, 1822, in foglio grande. — Couchè, all'acquaforte, in 8°. — Litografia in fog. di Marino Lavigne, 1841. — Girard, in piccolo foglio, 1845. — J. N. Laugier, foglio grande. — Gust. Lévy, in fog. — Giuseppe Bal, 1857, in foglio grande. — Weuss *fecit Monacy*, in 8° (*Tauriscus*, pag. 170). — Landon, n° 106. — La stessa composizione con san Giuseppe seduto a destra, in atto di pregare, presso Vallet. È una debole stampa in 4°. — Lalouette, la sola testa della Vergine in un tondo di grandezza simile al vero.

Il cartone originale disegnato a matita e lumeggiato di biacca, si trova a Holkham in Inghilterra presso il conte Lei-

[1] Vol. I di quest' opera, pag. 86. — Lo stesso Milanesi nella citata edizione del Vasari dice che, contrariamente all' osservazione del Passavant, la data è MDVII. (Vedi la nota 1 a pag. 78 di questo volume.) (*Nota del traduttore.*)

cester, ma sventuratamente ha sofferto ed è unto. È alto, 1, 00; largo cen. 70.

Uno schizzo un po' diverso dalla composizione, dagli eredi di T. Lawrence passò nella Galleria del defunto re d'Olanda e di lì ad Amsterdam in quella di Vos. Fu inciso da C. Metz nel 1798, e da Ad. Bartsch all'opposto. Nello stesso modo anche da J. Keller.

Uno schizzo col Fanciullo Gesù era a Vienna nella Raccolta di Boehm: fu acquistato da Chambers Hall di Londra e lasciato per testamento alla Raccolta di Oxford.

ANTICHE COPIE.

a) Una che si dice pervenuta dalla Raccolta del cardinale Mazarino, nel corso di varii anni fu alternativamente recata in Francia e in Inghilterra. Si dà com'opera originale, e nel 1767 Hacquin la trasportò dalla tavola sulla tela. Nel 1797, Giovanni Troumbull la vendette a West (Buchanan) per 890 lire sterline, e nel 1829 fu trasportata sopra altra tela da Landry di Parigi. Noi la vedemmo una seconda volta nel 1831 a Londra presso un americano, certo William. Il paese e le piante del terreno sono molto diverse dall'originale, e rammentano la maniera olandese nella prima metà del decimosesto secolo. Le ombre delle carni sono d'un bigio color piombo; e sebbene possa dirsi una pregevole copia, non ha nulla della maniera di Raffaello, nonostante l'elogio fatto nella *Gazette de France,* numero del 6 marzo 1828.

b) Nella Galleria di Dresda, copia di Carlo van Mander.

c) Nella Galleria Ambrosiana a Milano.

d) Una pregevole copia faceva parte della Galleria del cardinal Fesch.

e) Sebbene le ombre delle carni sieno un po' bigie, è pure una bellissima copia quella della Galleria del duca di Marlborough a Blenheim..

f) In tela, a Vienna, nella Galleria del principe di Lichtenstein.

g) Un'antica e bella copia è a Genova nel palazzo di Giano Cambiaso: il Ratti la crede originale (*Istruzioni,* I, 270), ma non dice precisamente qual ne sia la composizione.

h) Nella Galleria d'Avignone.

i) Una buona copia in tela, si trova nel palazzo dell'Escuriale.

54. NOSTRA DONNA DEL BALDACCHINO.

Tavola, alta, 3.24; larga, 1.95.

La Vergine seduta sopra alto trono, tiene con la man destra il braccio del Divino Figliuolo sul suo petto e con la sinistra se lo stringe al seno. Egli, seduto in grembo alla Madre, volge la testa dalla parte destra, e ai lati sono sant'Agostino e l'Apostolo san Giacomo; san Pietro e un santo camaldolense, forse san Bruno. Presso i gradini del trono si vedono due angiolini che cantano e tengono una striscia di cartapecora; in alto, altri due angioli che alzano le cortine del baldacchino attaccato ad una nicchia retta da colonne. Raffaello fece questa tavola per l'altare della cappella Dei in Santo Spirito di Firenze, ma l'abbozzò appena, poichè nel tempo che la coloriva fu mandato dal papa a Roma, nè ebbe più modo di terminarla e rimase certamente nella sua bottega. Morto il pittore, Baldassarre Turini la comprò per collocarla nella pieve di Pescia sua terra natale. Nel 1697 il principe Ferdinando de' Medici, figliuolo maggiore del granduca Cosimo III, l'acquistò a gran prezzo dalla famiglia Bonvicini di Pescia a cui apparteneva per diritto di patronato, e in sua vece fu posta nella pieve una copia di Carlo Sacconi. Il quadro, tolto di nottetempo, fu spedito a Firenze accompagnato dal Gabbiani pittore di Corte, poichè temevasi che i pesciatini s'ammutinassero ond' impedire che fosse loro tolto quel tesoro.[1] Restaurato con molta diligenza dal pittore Giovanni Agostino, o Niccolò, Cassana,[2] venne ingrandito da ambedue le parti. Ma non fu ridipinto nè compiuto da altra mano, come asserì in una nota l'editore del *Riposo* del Borghini (Firenze, 1730, pag. 316), perchè è sempre, com'era, un abbozzo molto restaurato.

Durante l'impero napoleonico fu trasportato in Francia e posto nel Museo di Brusselles, ma dopo la pace del 1815 venne restituito alla Galleria dei Pitti. Già lo abbiamo avvertito che

[1] Vedansi in proposito le notizie date da Reumont nel *Kunstblatt*, 1847, pag. 181, e le *Memorie di Belle Arti* del Gualandi, *Serie* IV, pag. 126.

[2] Si vedano altresì, Quatremère de Quincy, tradotto dal Longhena, pag. 422, e la nota 2, pag. 13, nel vol. VIII delle Vite del Vasari, edizione Le Monnier, 1852.

Raffaello imitò, massime in questo dipinto, la maniera di fra Bartolommeo da scambiarlo lì per lì con una delle migliori opere del Frate, che si ammirano in quella stessa Galleria. La qual somiglianza è piuttosto nella maniera larga e nella bella disposizione dei panni, anzichè nell'arie delle teste, in cui il sentimento del Sanzio non può imitarsi così da trarre in inganno.

INCISIONI. — Ant. Lorenzini, in carta grande, per la *Raccolta de' quadri dei Granduchi di Toscana.* — B. A. Nicolet, 1802; all'opposto, in piccolo foglio, per la *Galerie de Florence* del Vicar. — G. Morghen con la scritta: *Per te Regina clemens*, in foglio. — Morghen; Firenze, in piccolo foglio. È una debole stampa. — Landon, n. 110. — Tondo con la Vergine e il Bambino soltanto fino ai ginocchi, di Vincenzio Biondi. È all'opposto, e porta questo titolo: *Alma Redemptoris Mater;* piccolo foglio. — Landon, n. 326.

STUDI.

a) Schizzo nella Raccolta Wicar a Lilla, con la testa d'uno dei santi.

b) Studio dei due santi, figure nude e una gamba, che è nell'antico Gabinetto Crozat. Fu inciso da Caylus.

QUADRI D'ANTICHI PITTORI
NEI QUALI È IMITATA LA MADONNA DEL BALDACCHINO.

a) Nella Galleria di Monaco: la Vergine, il Fanciullo Gesù e san Giuseppe, figure fino al ginocchio. Il Catalogo del 1825 attribuisce questa tavola, che porta il n. 716, a fra Bartolommeo.[1] — Litografata da Strinxner, in foglio.

b) A Monaco, presso il conte. T. Morawitzky; Nostra Donna e il Bambino Gesù. — Fu incisa in piccolo formato, alla maniera nera, da Sintzenich nel 1804.

c) Le medesime figure in un quadro della Raccolta Lamberg, nell'Accademia di Vienna.

d) Le stesse, in altro quadro che era una volta appresso il Rocchi in Firenze. Il Rumohr (vol. III, pag. 61 della sua opera), lo dà per lavoro di Raffaello.

[1] Nel recente Catalogo della detta Galleria di Monaco, è attribuito, al n. 1075, ad Andrea del Brescianino, pittore senese. (*Nota del traduttore*).

55 NOSTRA DONNA CON DUE PUTTI.

Piccola tavola appena abbozzata, alta, 0.27; larga, 0.21.

La Vergine inginocchiata tiene ambe le mani del Divino Figliuolo, che sta seduto sopra un rialto di terreno, e molto si piega verso san Giovannino. Il quale stando in ginocchio a sinistra, regge con una delle mani la piccola croce, con l'altra una striscia di pergamena in cui sembra che legga attentamente. Il fondo è paese, dove si scorgono delle rovine con alberi, e a destra una montagna di forma conica. Di questa pittura esistono molte copie tutte abbozzate: quanto all'originale dev'essere rimasto incompiuto al pari della Nostra Donna del Baldacchino, quando Raffaello andò da Firenze a Roma. Ora trovasi a Vienna nella Galleria del principe Eszterhazy de Galanlha, e fu un dono che Clemente XI (Albani) fece all'imperatrice Elisabetta, la quale ne scrisse di suo pugno questo ricordo, in tedesco, sopra una carta incollata dietro al quadro: « Questa Madonna di Raffaello da Urbino, insieme con la cas- » setta ornata di pietre preziose, mi fu donata dal papa Al- » bani. — ELISABETH K. »

L'Imperatrice la donò poi al ministro Kaunitz, e intorno alla metà dello scorso secolo passò nella principesca famiglia degli Eszterhazy. — Fu incisa in foglio nel 1839 da Gust. Leybold di Vienna.

Una buona e antica copia di questa pittura la posseggono gli eredi di Wendelstadt a Francoforte sul Meno, alta cen. 27; larga 19. Fu trasportata dall'Italia or sono molti anni, e volevasi far restaurare dal professor Enrico Hess di Monaco, ma egli giudicandola opera di Raffaello non ardì di metterci le mani. — Litografia di I. N. Heigel, in 4°. — Parimente in 4° da Lucas. — Fra le incisioni a tratti della Raccolta Wendelstadt porta il n. 13.

Uno schizzo a penna è nella Raccolta dei disegni in Firenze, inciso da S. Mulinari nel 1784; una copia in litografia trovasi presso Vogel a Francoforte sul Meno.

Nella Galleria degli Uffizi a Firenze si vede una tavola, parimente abbozzata, con questa composizione, in cui sono le sole figure della Vergine e del Bambino Gesù, ma non è certamente di fra Bartolommeo, al quale fu male attribuita. [1]

[1] Il senatore Morelli (Lermoieff) la crede di Andrea del Brescianino. (*Nota del traduttore*).

IV.

PITTURE DI RAFFAELLO

ESEGUITE IN ROMA AI TEMPI DI GIULIO II.

[1508-1513.]

SALA DELLA SEGNATURA IN VATICANO.

Dal 1508 al 1511.

Per ciò che concerne le notizie generali e la descrizione di questa Sala, rimandiamo il lettore a quanto fu da noi scritto nella Vita di Raffaello; qui indicheremo brevemente le storie, faremo delle critiche riflessioni e daremo qualche notizia intorno agli studi fatti dal Sanzio per le pitture e intorno alle incisioni eseguite dopo, tanto sugli affreschi quanto sui disegni. Per ogni Sala (come abbiamo già accennato) il pittore ricevette duecento ducati d'oro.[1] L'opera del Montagnani: *Illustrazione storica pittorica, con incisioni a contorni delle pitture nelle Stanze Vaticane di Raffaello Sanzio da Urbino, ec.* (Roma, 1830) dà, come lo dice il titolo, la completa illustrazione dei dipinti Vaticani eseguiti dal nostro pittore.

56. AFFRESCO DELLA TEOLOGIA.

Alto, 4. 87; largo 8. 12.

Questo dipinto, detto altresì la *Disputa del Sacramento*, è ıtinato in alto, e nella parte superiore rappresenta la Santis-ıa Trinità in mezzo ad una gloria. Ai lati del Redentore

[1] Vedansi la lettera che Raffaello scrisse al suo zio nel 1514, e le ıorie sul *Correggio* di Ant. Raffaello Mengs.

stanno seduti la Vergine e il Precursore san Giovanni con dodici santi del vecchio e del nuovo Testamento; sei per parte. Nel mezzo, in basso della composizione, si vede un altare col santissimo Sacramento, intorno al quale sono riunite quarantatre figure di papi, vescovi, teologi e d'altri personaggi; venti a destra e ventitrè a sinistra. Nella nostra Storia di Raffaello abbiamo ricordato i nomi dei personaggi che sono scritti nell'aureole delle teste, cioè Anacleto, Bonaventura, Tommaso d'Aquino ed altri. Alcuni sono ritratti, come Dante, Savonarola e il Beato Angelico; altri affatto ignoti, come i due vescovi dietro a san Girolamo. Il Vasari parlando di questi affreschi in modo molto confuso, ricorda, tra i personaggi, san Francesco, san Domenico e Niccolò de Lira, che non ha alcun segno da riconoscerlo. Noi non abbiamo affermato niuna cosa quando ci mancava la certezza; e ce ne siamo astenuti per non cadere in asserzioni troppo arrischiate, come han fatto il Bellori e il Montagnani.

La Disputa del Sacramento, primo lavoro del Sanzio in Vaticano, rammenta le opere degli antichi pittori fiorentini. Le figure nella parte superiore dell'affresco, sono disposte come nei dipinti attribuiti all'Orgagna nel Camposanto di Pisa, di Fra Angelico e di Fra Bartolommeo; mentre nella parte inferiore dove le figure non hanno tipi speciali, Raffaello diede loro il carattere del ritratto. Quanto alla maniera, questa pittura, al pari di quelle del Perugino, presenta sempre nell'esecuzione i tratteggi e gli ornamenti lumeggiati a oro, ma le arie delle teste sono vive ed hanno la giusta espressione che richiedevano i personaggi rappresentati. E serve a crescere il simbolico splendore quel gusto con cui furono disposti gli ornamenti d'oro nel cielo del dipinto. Nella materiale esecuzione acquistò il Sanzio maggior facilità durante il lavoro, tant'è vero, come si vede nel lato destro della storia che egli non ebbe più bisogno di ritoccarle a secco.

Ma a qual grado di sublimità non arrivò Raffaello in questa composizione, che per la sua profondità e verità, per la sua armoniosa disposizione e per la mirabile unità, vince di tanto ciò che s'era fatto fino allora in quel genere? In tal guisa questa gran pagina della storia dell'arte, nonostante qualche differenza nell'esecuzione, dev'essere considerata tra le migliori del maestro, il quale non seppe mai riunir meglio la maestà dell'insieme, come richiedeva il soggetto, la nobiltà di ciascuna figura e la bellezza dei gruppi.

Questa pittura che non ha nulla di somigliante colle opere moderne, presenta il vantaggio sui capilavori dell'arte antica, che essa è una viva e profonda ispirazione dell'arte cristiana. Ed è anche superiore per il colorito, poichè non solamente apparisce caldo e forte di tono in alcune parti, ma in generale armonizza bene; pregio tanto più raro nei dipinti a fresco, in quanto che si tratta di coprire delle grandi pareti.

Ma per ben intendere le difficoltà che Raffaello superò onde giungere a quella perfezione, è mestieri conoscere tutti gli studi che ancora ci rimangono di questa storia. In essi vedremo com'egli modificasse a grado a grado i primi schizzi, i quali quantunque bellissimi, non rispondevano abbastanza, secondo lui, alla chiarezza e alla forza con cui voleva esprimere il suo concetto. Doloroso è peraltro notare come quest'affresco abbia molto sofferto, chè non solo alcuni colori sono caduti, ma l'intonaco è spaccato in tre parti. La prima fenditura taglia il dipinto perpendicolarmente e divide in due la figura del Cristo; la seconda scende nello stesso modo fino all'estremità della storia, e taglia in cima la figura di san Giovanbattista, come in basso quella di san Tommaso d'Aquino e di colui che scrive; la terza poi divide, danneggiandola, la figura di Dante. Non è molto che è stato provveduto affinchè queste fenditure non rechino maggiori guasti all'affresco.

SCHIZZI E STUDI.

a) Primo schizzo centinato nella parte superiore della composizione; disegno con ombre e lumi di biacca che si trova nella Raccolta di S. Morys. Fu inciso a una tinta da Lelu.

b) Altro primo schizzo delle parti superiore e inferiore a destra, nella reale Galleria d'Inghilterra.

c) Due primi schizzi sullo stesso foglio, per i gruppi bassi a destra e a sinistra, sono presso Reiset a Parigi pervenutigli dalla Raccolta Crozat. Gli incise il conte di Caylus.

d) Schizzo della parte inferiore a sinistra, disegnato a pe ıa e ombreggiato a seppia: è a Vienna nella Raccolta del pı ·ipe Paolo Eszterhazy.

e) Studio d'una metà della parte inferiore a sinistra con fi e nude. Dalla Raccolta Lawrence pervenne in quella del- l' ituto Staëdel a Francforte sul Meno: fu inciso all'opposto d: ·onte di Caylus.

f) Studio di nudi per la parte inferiore del lato destro, che era un tempo nella Raccolta Crozat.

g) Studio del nudo per tre figure, tra le quali quella del san Girolamo. Era nella Raccolta di S. Morys.

h) Testa al naturale, studio che faceva parte della Raccolta Crozat. Doveva esser quella d'Iddio Padre, che dalla Raccolta di S. Morys passò al Louvre, e pare sia un frammento del cartone originale. Questa testa è citata anche dal Richardson (vol. III, pag. 31) come esistente della Raccolta Ten Kate a Amsterdam.

i) Schizzi per la parte superiore dell'affresco, disegno di tredici figure nella Galleria d'Oxford.

j) Studio per l'apostolo san Paolo, nella ricordata Galleria d'Oxford.

k) Tre angioli e altre due figure, nella predetta Galleria.

l) Due fogli con teste di vescovi e due sonetti, nella stessa Galleria.

m) Leggiero schizzo con un sonetto autografo, che trovasi nel Museo di Londra. Nella edizione tedesca di quest'opera ne fu pubblicato un facsimile.

n) Schizzo di figure vestite, per la parte inferiore a sinistra, nella Raccolta Albertina a Vienna. Fu intagliato dal conte di Caylus e litografato da Pilizotti.

o) Nella stessa Raccolta Albertina, sant'Ambrogio e Pietro Lombardo con la prima bozza di un sonetto.

p) Sant'Ambrogio, nella Galleria di Monaco.

q) Nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, studio di panni per la Madonna.

r) Nella stessa Biblioteca, schizzo per la parte superiore dell'affresco.

s) Nella Galleria Fiorentina, alcuni angioletti e uno studio per il torso e le braccia di una figura virile.

t) Nel Museo Fabre a Mompellieri, studio per la figura dell'eretico con la prima bozza di un sonetto.

u) Nella Raccolta Wicar (Galleria di Lilla), studio per i panni del Cristo.

v) Era a Londra, nella Raccolta di sir Tommaso Lawrence, uno studio pei panni di san Gregorio.

x) Studio di tre ângioli che sono a destra nella parte superiore. Ne diede il facsimile all'opposto S. Pacini (1770), in 8° per il largo.

y) Isidoro Grassi ricorda nel suo manoscritto, *Notizie spet-*

tanti alla città di Parma, un gran disegno dell'intero affresco che era nel palazzo Sanvitali. (Vedasi Pungileoni, pag. 219).

INCISIONI DELL'AFFRESCO. — Giorgio Mantovano, 1552, in due fogli, alti cen. 51; larghi 83. Bartsch, XV, pag. 394, nº 23. — Gaspero degli Oselli, ovvero de Avibus, segnato G. a P. F., 1565; due grandi fogli per il largo. — Giovambatista Cavalleri, con ritocchi di Filippo Thomassin, 1617, e con l'indirizzo di Nic. van Aelst. Seconde prove coll'indirizzo di I. De Rossi, 1648: due grandi fogli per il largo, alti cen. 48; larghi 81. — Francesco Aquila, 1722, in foglio per il largo nella Raccolta intitolata: *Picturae Raphaelis Sanctij Urbinatis ex aula et conclavibus palatij vaticani et sub auspicijs Innocentij XIII P. O. M.: presso Lau. Phil. de Rossi*. Sono diciannove pezzi, de' quali sedici con le pitture delle pareti; due della volta e il frontespizio. — Seb. Gantrel, in foglio per il largo. — Giovanni Volpato, 1729, in foglio grande per il largo. — Giuseppe Mochetti, 1816, piccolo foglio per il largo. — I. Keller di Dusseldorf, grande incisione cavata da un suo disegno. — Landon, nº 185.

INTAGLI DI UNA PARTE DELL'AFFRESCO. — *a*) San Giovanbattista; Bergler dis., Gius. Guaiser fece a Praga. Leggiera incisione all'acquaforte in piccolo foglio — *b*) Le teste dei quattro teologi, tra i quali il vescovo che vedesi indietro a sinistra; bella incisione all'opposto eseguita all'acquaforte da Matteo Osterreinch, 1747, alta cen. 13; larga 24. — *c*) Diversi gruppi; Giovanni Paolo Melchiori dis., Gaetano Blanci inc. — *d*) Gli stessi incisi da Andrea Procaccini. — *e*) Le teste di Dante e del Savonarola, intagliate da Paolo Fidanza per il suo lavoro intitolato: *Teste di personaggi illustri* ec. (Roma, 1785). — *f*) Gruppi separati incisi da Blöemart e Barbazza nel 1749. — *g*) Il gruppo inferiore a destra, litografato in foglio grande dai fratelli Groben. — *h*) Le teste di sant'Ambrogio, di Scoto e del Savonarola, incise sullo stesso foglio da Buschweyh.[1]

[1] Ci meraviglia di non trovar qui nessuna notizia intorno alle più importanti copie di tutto o di una parte dell'affresco, eseguite in tempi diversi. Il Passavant non parla, per esempio, della bella copia esistente nella Galleria del Louvre sotto il numero 390 delle Scuole italiane, la quale fu eseguita per commissione di Colbert per servire di modello a un arazzo. E ai nostri giorni, una copia molto più fedele e grande quanto l'affresco, la colorirono i fratelli Balze sotto gli occhi dell'Ingres, direttore della Scuola francese a Roma. Questa pregevole copia destinata all'Istituto delle Belle Arti a Parigi, è garanzia della conservazione del lavoro di Raffaello, in quanto che fu in essa ricopiato con maravigliosa fedeltà.

Delle innumerevoli copie che abbiamo, ricorderemo tra le più rare e importanti, un bello studio di Niccolò Pussino, che copiò, o per meglio

57. IL PARNASO.

Alto, 4. 87; largo, 6. 50.

Apollo in atto di sonare il violino e circondato dalle nove Muse, è seduto all'ombra di piccoli lauri presso la fonte d'Ippocrene. Sulla stessa linea a destra, stanno ritti quattro epici poeti, fra i quali ben si ravvisano Omero, Virgilio e Dante: nel quarto, crede il Bellori che sia ritratto Raffaello, ma è inverosimile. In basso, a sinistra, nel gruppo del primo presso composto di cinque poeti, uomini e donne, si riconosce il solo Petrarca; gli altri vuolsi che sieno Alceste, Anacreonte, Saffo e Corinna. Di faccia, nell'altro lato dell'affresco, stanno otto poeti, dinanzi a'quali ravvisiamo Pindaro e Orazio: quattro di essi sono certamente poeti italiani, ma non possiamo dir quali. Il Vasari rammenta pure Ovidio, Ennio, Tibullo, Catullo, Properzio, il Boccaccio, e finalmente Antonio Tebaldeo, che forse è quello più accosto alle Muse. Il poeta collocato dal pittore sotto Orazio dev'essere Iacopo Sannazaro, quantunque non somigli del tutto al busto ben noto, che si vede sul suo sepolcro a Napoli. Accanto a lui è il ritratto dell'Ariosto veduto di profilo.

Nella vita di Raffaello abbiamo detto, che per quel che pare, nell'Apollo in atto di sonare il violino, sia ritratto il celebre improvvisatore Giacomo Sansecondo vissuto ai tempi del Sanzio: aggiungeremo qui che l'espressione e l'atteggiamento non corrispondono troppo bene al soggetto, in quanto che Apollo alza languidamente gli occhi al cielo, mentre, secondo l'antica mitologia, il Dio dei poeti deve compiacersi di sè stesso. La mossa di questa figura è alquanto manierata e i lineamenti non sono belli. Il che fa più meraviglia, se consideriamo che in una precedente composizione del Parnaso di Raffaello, non si ravvisano i principali difetti notati nell'Apollo di quest'affresco, che per l'esecuzione è simile alla Disputa del Sacramento, sebbene non sia finito con

dire, imitò alcune figure della parte inferiore dell'affresco. In questo dipinto, posseduto da madama Lacroix, il Pussino diede uno stile vigoroso alla composizione del Sanzio e cambiò nella sua maniera la intonazione del colorito. È questa, per così dire, un'opera comune a Raffaello ed al Pussino. Tela alta 1.32; larga 0.95. (*Nota del Lacroix*).

la stessa diligenza. Ma invece nel Parnaso vi è migliore distribuzione di lumi, e i partiti dei panni sono più larghi.

E dev'essere per ragione del soggetto che nella composizione è meno abbondanza d'invenzione e minore dignità di caratteri di quello che si ravvisa nella Disputa del Sacramento. Ma in quest'affresco si ha una fedele imagine della tranquillità tutta propria dei poeti italiani di quel tempo, e ogni figura l'esprime benissimo. Sull'architrave della finestra che apresi sopra all'affresco, è scritto: JVLIVS II. PONT. MAX. ANN. CHRI. MDXI. PONTIFICATVS. SVI. VIII. Pare che questo dipinto un po'danneggiato fosse eseguito quasi tutto da Raffaello.

SCHIZZI E STUDI.

a) Uno schizzo, a penna, di tutta la composizione passò dalla Raccolta di sir Tommaso Lawrence in quella di Oxford. — Fu inciso da Marcantonio; Bartsch, t. XIV, n° 247. — Copia di questa stampa eseguita da Ferd. Ruschweyh, 1830. — Landon, n° 412. — La sola parte superiore con due amorini volanti; antica copia della scuola di Marcantonio eseguita all'opposto: è segnata: RAPHAEL VRBIN. Alta cen. 18; larga 35.

b) Melpomene con la maschera, ultima Musa dal lato destro d'Apollo: è nella Raccolta di Oxford. — Fu intagliata da W. J. Ottley per la Raccolta, *The italian School of design.* — Il Mulinari la cavò da una copia di Firenze.

c) La testa di una delle Muse che vedesi a sinistra d'Apollo con acconciatura in capo che somiglia a un turbante, era nell'eredità del defunto re d'Olanda, e la comperò il Colnaghi, negoziante di disegni e di stampe a Londra. Fu incisa da B. Picart nel 1725.

d) Nella Galleria reale d'Inghilterra; le teste d'Omero, di Virgilio e di Dante.

e) Nella Galleria Britannica; il gruppo con Saffo nel primo presso a sinistra.

f) Nella stessa Galleria; studio dei panni per la figura)razio.

g) Nella Raccolta Albertina; Calliope seduta, con una nba. — Fu litografata da G. Pilizotti. — Sulla stessa carta è esì lo schizzo della Musa veduta di schiena.

h) Nella Raccolta Albertina a Vienna; la Musa con la lira sta seduta a sinistra d'Apollo. Fu incisa da G. Ruschweyh.

i) Nella medesima Raccolta; mezza figura del Dante. Fu incisa da A. Bartsch.

k) Apollo che suona il violino; studio dal vero nella Raccolta Wicar a Lilla.

l) I piedi di Ovidio e d'Orazio con i panni del secondo; nella suddetta Raccolta. — Facsimile dei disegni di Raffaello pubblicati dal duca di Luynes.

Incisioni del Parnaso. — Seb. Vouillemont, all'opposto, in foglio per il largo. — Iac. Matham in foglio per il largo; Bartsch, vol. III, pag. 181, nº 199. — Franc. Aquila, in foglio largo. — P. Fidanza, in foglio largo. — Giov. Volpato, in foglio per il largo. — Giuseppe Mochetti, piccolo foglio per il largo. — Franc. Putinati, piccolissimo intaglio in acciaio. — Landon, nº 304.

INCISIONI D'UNA PARTE DELLA COMPOSIZIONE.

a) Le due Muse, Clio ed Erato, a sinistra dietro ad Apollo, di D. Beyel: a chiaroscuro in un tondo, in 4°.

b) La testa di Calliope: a punti, dentro un tondo, di un inglese.

c) La testa d'Urania di F. Forster, 1839, in foglio.

Nel palazzo Litta a Milano, si trova un quadro per il largo col giudizio di Marsia attribuito al Correggio. Fu inciso in tre tavole da Giulio Sanuti nel 1552 che ci aggiunse le Muse del Parnaso di Raffaello.

Molte teste cavate dall'affresco del Sanzio, si vedono nell'opera che porta il titolo: *Raccolta delle teste dei filosofi, dei poeti, colle nove Muse ed Apollo* ec., *nel Parnasso al Vaticano*. Dis. da Agricola, inc. da diversi. Numero 51; a 30 baiocchi l'una. (Roma, presso Agabito Franzetti).

58. SCUOLA D'ATENE.

Alta, 8, 87; larga, 8, 12.

In basso, a sinistra, è Pitagora con intorno Archita e molti altri discepoli: Anassagora in piedi, Eraclito solo, e Democrito circondato da alcuni giovani, stanno presso la base d'una colonna. Sono tredici figure, tra le quali fece il pittore i ritratti di Francesco Maria della Rovere, duca d'Urbino, e del giovine

Federigo II, principe di Mantova. Sugli scalini, all'estremità di sinistra, si vedono tre sofisti presso il gruppo di Socrate e dei suoi discepoli, fra'quali Alcibiade: in tutto undici figure. Platone ed Aristotele occupano, con i loro discepoli, il mezzo della composizione, e tra gli scolari del secondo è Zenone, capo degli stoici: sono sei figure. Diogene sta solo disteso sugli scalini, e Aristippo gli passa d'appresso discorrendo con Epicuro. Tra le sei figure a destra, sono due filosofi scettici, Pirrone e Archesilao; e nel gruppo dinanzi, composto di nove figure, notiamo Euclide o Archimede sotto le sembianze di Bramante, che istruisce quattro giovani nelle matematiche. Tolomeo e Zoroastro che stanno a rappresentare la geografia e l'astronomia, conversano insieme presso Raffaello e il Perugino. Ma per non dilungarci troppo, rimandiamo i nostri lettori alla minuta descrizione che ne fu data nel primo volume.[1] E poichè in quella descrizione ci parve di non dovere accettare molti fatti universalmente ritenuti per veri, aggiungeremo poche parole onde avvalorare la nostra opinione. È certo che Raffaello ebbe da qualche dotto le necessarie notizie per la scelta dei filosofi da mettere nel dipinto della Scuola d'Atene e dev'essergli stato detto pure come doveva figurarli e aggrupparli. Questo dotto, o fosse il conte Castiglione, o Iacopo Sadoleto o qualunque altro, è da supporsi che conoscesse il libro allora molto divulgato, di Diogene Laerzio, in cui si leggono tutte le notizie intorno agli antichi filosofi. E letto questo libro separatamente, e fatti gli studi che richiedeva la descrizione dell'affresco, fummo meravigliati più volte di trovare tanta corrispondenza tra il libro ed il dipinto. Quanto poi alla storia dello svolgimento della filosofia greca, ci attenemmo alla cronologia che fu pure seguita, quasi senza eccezione, da Raffaello.

Ma è certo che, subito dopo la morte del pittore, non si comprese più il vero concetto del suo lavoro; il che è abbastanza accertato da tutte le spiegazioni che ne diedero gli antichi scrittori e incisori. Il Vasari ci vide l'accordo della Teologia e della Filosofia per mezzo della Astronomia, e cita l gura di Pitagora scambiandola per l'Evangelista san Matteo. l intaglio pubblicato da Giorgio Mantovano nel 1550, porta (sto titolo: *Disputa di San Paolo con gli stoici e gli epi-* (*ri;* e il Tommassin aggiunse anche, nella stampa che in-

[1] Vedi a pag. 99.

cise, le aureole alle teste di Platone e di Aristotele. Il Borghini (*Riposo*, pag. 316), e il Lomazzo (*Trattato della pittura*, pagina 282) seguirono l'opinione del Vasari nelle loro opere pubblicate nello stesso anno (1584); e allo Scanelli (*Microcosmo della pittura*, vol. II, pag. 159) parve di ravvisare nelle figure di Platone e di Aristotele gli apostoli san Pietro e san Paolo, che predicano il cristianesimo ai greci filosofi. Devesi pertanto al Bellori l'onore d'aver dato il primo una compiuta ed esatta illustrazione di questa pittura nella sua *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello nelle camere del Vaticano;* Roma, 1695. Tuttavia in alcuni passi che dimostrano un' assoluta mancanza di cognizioni classiche, raccolse delle false notizie e delle assurde tradizioni, le quali ingannarono alcuni scrittori poco intelligenti e privi di critica.

Noi abbiamo la migliore interpetrazione di quest'affresco, nel discorso pronunziato l'anno 1843 dal professore Adolfo Trendelenburg alla Società delle Scienze di Berlino (*L'École d'Athènes de Raphaël*). Egli fornito di gravi e profondi studii intorno alla filosofia, commentò in quel discorso accademico il Bellori, collegandovi un'infinità d'osservazioni tratte dalla storia dell'antica greca filosofia, senza seguire strettamente la serie cronologica dei personaggi dipinti da Raffaello. A noi parve invece che l'ordine cronologico di quei personaggi fosse, per così dire, la guida e il mezzo più sicuro onde scoprire quelli che erano rimasti ignoti. Imperocchè quand'anche Raffaello non si fosse tenuto rigorosamente alla cronologia dipingendo le figure staccate (per esempio quella dell'arabo filosofo Averroe), restava tuttavia provato con le figure di Pitagora, di Socrate, di Platone e di Aristotele, con la disposizione delle altre e con la maniera con cui sono aggruppate, che il pittore volle proprio rappresentare allo spettatore lo sviluppo e il progresso storico della greca filosofia. Mossi da questa persuasione, col libro di Diogene Laerzio alla mano, e illuminati dal sentimento dell'arte, abbiamo cercato di riconoscere in questo dipinto i personaggi più notevoli che dovevano essere stati collocati storicamente e cronologicamente.

Raffaello concepì ed eseguì sempre opere razionali, e perciò fu appellato il *filosofo pittore:* ed avendo accettato il difficile compito di rappresentare in questo dipinto la filosofia presso i greci, egli seguì le orme comuni; e il suo grandissimo ingegno si manifestò con la più sublime intelligenza dell'arte, per mezzo della quale seppe rappresentare il suo soggetto in quel

modo che è possibile nella pittura, eseguendo un capolavoro splendido e venerando.

Quanto poi alla verità dei ritratti posti nella Scuola d'Atene, è bene ricordare che, a' tempi del Sanzio, poco s'era cavato dagli scavi di statue e di busti antichi de' greci filosofi, e sembra che egli conoscesse soltanto quello di Socrate. Gli altri ritratti ricordati dal Vasari, sono dei duchi d'Urbino e di Mantova,[1] di Bramante, del Perugino e quello di Raffaello. Alcuni scrittori che vissero dopo il Biografo Aretino, credettero di scorgere ritratto il cardinale Pietro Bembo nella viva figura dello stoico, con lunga barba e testa calva, che sta in piedi presso i discepoli d'Aristotele; ma questo è un errore, poichè il Bembo aveva quarant'anni quando Raffaello coloriva l'affresco, e com'egli medesimo scrisse nelle sue lettere a Tiziano, si lasciò crescere la barba molto dopo. Il Montagnani invece suppose che nello stoico fosse ritratto il cardinal Bessarione, che tradusse in latino la *Metafisica* d'Aristotele. Il ritratto del Bessarione, a noi ignoto, era un tempo nella Camera d'Eliodoro di mano del Bramantino; ma poichè il costume della lunga barba non erasi ancora introdotto in Italia tra i preti del secolo decimoquinto, e il cardinale Bessarione morì nel 1472, ci pare di dovere almeno mettere in dubbio la congettura del Montagnani. In un errore più certo incorse il Torrigio (*Sacr. Grotte Vaticane*, pag. 278) quando nella figura dell'astronomo volle ravvisarci il ritratto del conte Castiglione, imperocchè non somiglia punto al bellissimo che il Sanzio eseguì all'autore del *Cortegiano*. E assai s'ingannarono eziandio coloro che in quella stessa figura vollero vederci il ritratto di Giovanni della Casa, chè, alla morte di Raffaello, era sempre un fanciullo. E sebbene ne potremmo aggiungere molte di più, ci paiono sufficienti queste poche confutazioni.

Nella nostra vita di Raffaello abbiamo indicato gli splendidi ed originali pregi di quest'affresco; ond'è che qui basterà riferire un passo tratto dal *Propylaeon des amis des arts de Weimar*. « Nella Scuola d'Atene Raffaello si mostrò più abile pit- » tore e coloritore che non nella Disputa e nel Parnaso. Senza

[1] Federigo II, duca di Mantova, nato il 17 maggio 1500, aveva appena anni, e la figura in cui il Vasari volle ravvisare il principe, è un gio- di diciotto. Vi è dunque confusione; e noi crediamo che il giovine col- o dietro all'arabo Averroè e la cui testa è ritratto debba rappresentare il netto duca, che nel 1514 dava già belle speranze di sè, come lo attesta nte Baldassarre Castiglione.

» nuocere all'armonia della composizione, vi spiegò bellezza
» di tono più variato; le difficoltà tecniche e materiali del-
» l'opera non legarono punto la inclinazione e il lavoro del suo
» ingegno. E se confrontiamo i primi dipinti, in quell'affresco
» ogni cosa è ideata con ardimento, ogni cosa è disposta con
» maggior libertà e con più gusto. I panni sono più larghi, le
» pieghe sono graziose e condotte con diligenza: le masse
» delle ombre e delle luci, producono nell'insieme un migliore
» effetto perchè furono meglio distribuite. »

Fra tutte le pitture che adornano la sala, la Scuola d'Atene è quella che sventuratamente ha sofferto di più; colpa non solo della trascuratezza con cui si custodirono le *Stanze* fino al 1702, nel qual anno Carlo Maratti, aiutato dai suoi discepoli Bartolommeo Urbani, Pietro de' Pietri e Andrea Procaccini,[1] le restaurò scrupolosamente, ma colpa eziandio dei molti calchi fatti sugli affreschi, e che alterando col tempo la superficie piana della pittura, le fece necessariamente perdere la precisione e la purezza dei contorni. Oggi qualunque calco è proibito; ma come sempre avviene, fu rimediato troppo tardi all'abuso. Aggiungasi che l'affresco ha due spacchi che dividono le figure di Diogene e d'Epicuro, e che il tempo l'ha fatto scolorire in molte parti, specialmente nella statua di Minerva e nel bassorilievo che è sotto alla statua medesima.

STUDI DELL'AFFRESCO.

a) Nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, è il cartone originale disegnato a matita. Diviso in più parti, fu trasportato a Parigi nel 1799, dove il pittore di cose storiche, Bouillon, le ricongiunse con molta diligenza: dopo la pace del 1815 fu riportato a Milano.[2]

b) Nella Raccolta dell'Università di Oxford; studio per le due figure che stanno sui gradini presso a Diogene, e per la testa di Medusa. Fu inciso da W. J. Ottley per l'*Italian School of design*.

c) Studio per il Diogene, nella Raccolta dell'Istituto Stäe-

[1] Leggasi il Rapporto di B. Urbani nella *Vita di Carlo Maratti*, scritta dal Bellori; pag. 93.

[2] Vedasi A. Boucher Desnoyers, *Appendice* alla *Vie de Raphaël* di Quatremère de Quincy, pag. 38.

del a Francfort sul Meno. Fu inciso dal predetto Ottley per l'opera stessa.

d) Nella Raccolta d'Oxford; studio per il gruppo di Bramante. Fu inciso esso pure da Ottley per la medesima opera.

e) Schizzo per l'architettura del fondo a sinistra, con la statua d'Apollo dentro la nicchia; Raccolta d'Oxford.

f) Nella stessa Raccolta, la statua di Minerva.

g) Nella medesima, studio per il bassorilievo che è sotto la statua d'Apollo e che rappresenta quattro uomini combattenti. Fu inciso anch'esso da Ottley per la suddetta opera.

h) Disegno dell'uomo che reca dei libri: è a Londra nella Raccolta di sir Tommaso Lawrence.

i) Nella Galleria di Firenze; la Filosofia, schizzo per il bassorilievo sotto la statua di Minerva. — Fu inciso da Marcantonio; Bartsch, XIV, n° 381.[1] — Copia, all'opposto, di Agostino Veneziano. — Lambertus Suavius, col nome e senza, e all'opposto. — Enea Vico, all'opposto. — Antico anonimo, all'opposto. A destra un angiolo volante, e in basso un paese con una città e un ponte che attraversa un fiume. In questa stampa si legge: *Causarum Cognitio,* e in basso, a sinistra, sono le iniziali C. H. È alta cen. 17; larga 24. — All'acquaforte da E. Bonnionne. — Landon, n° 337.

k) Studio per il gruppo di Pitagora, nella Raccolta Albertina a Vienna. — Fu inciso all'opposto, a una sola tinta da Robert e Lesueur, in foglio per il largo. — Parimente all'opposto e in foglio per il largo, da T. Th. Prestel, 1785. — Senza lo studio dei panni, in 4°, da Ferdinando Ruschweyh, 1807. — Litografia di Pilizotti.

l) Schizzo per la Scuola d'Atene. — Fu inciso in foglio per il largo da Maria C. Prestel, 1776 sul disegno del Gabinetto Praun di Norimberga. — Probabilmente lo stesso disegno intagliato da F. Rosaspina, in foglio largo, con questa

[1] Sono meravigliose la bontà e la finezza del disegno in questa incisione, specialmente nel nudo; la bellezza nell'aria di testa della principale figura è così superiore a tutto quello che Marcantonio fece in questo genere di lavori, [illegible] dovere per forza attribuire quest' intaglio a un altro grande artista ignoto. [illegible]leone vuol vederci la mano di Raffaello, ma noi non possiamo approvare [illegible] giudizio, giacchè i panni, diversamente dal nudo, sono eseguiti rozzamente. Esistono altre stampe con simili pregi e che sembrano eseguite dallo [illegible]o incisore: tali sono la Vergine piangente il Cristo morto, detta *Nostra [illegible]a del braccio nudo* (Bartsch, n° 34), e la Vergine seduta sulle nubi (lo [illegible]o, n° 47). Quest' ultimo intaglio non descritto nella Raccolta di Dussel[illegible], ha dato luogo ad una incerta congettura, della quale discorreremo in [illegible]to.

scritta: *Della collezione del signor canonico Filippo Nicoli.* Noi dubitiamo assai dell'autenticità di questo disegno.

INCISIONI DELL'AFFRESCO. — Giorgio Mantovano, 1550; due fogli con questa iscrizione: *Paulus Athenis per Epicuraeos et Stoicos quosdam philosophos adductus*, etc.; Bartsch, vol. XV, pag. 395, n. 24. Alti cen. 51; larghi 83. — *Nicolai Nelli formis*, 1572. Cattiva incisione in due fogli alti cen. 48; larghi 81. — Giovambatista Cavaleri *exc.*; due fogli. Incisione ritoccata da Filippo Thomassin con l'indirizzo di Nic. van Aelst, 1617. — Platone e Aristotele con aureole; due fogli centinati in alto: nelle seconde impressioni è scritto *Iac. de' Rossi for.*, 1648. Alte cen. 48; larghe 81. — Gasparo degli Oselli, o *ab Avibus*, incisione ricordata da Heinecke, ignota allo Zani e da noi non mai veduta. — L. Cossin; tavola grande quanto quella di Giorgio Mantovano, ma non centinata: ci mancano le figure di Raffaello e del Perugino. — Cholet, debole incisione in piccolo foglio per il largo. — Franc. Aquila, 1722; stampa grande per il largo inserita nella *Picturae* etc. — Giovanni Volpato, in foglio per il largo. — Domenico Cunego *fecit, Romae;* 1792. Le seconde impressioni del 1799; grande stampa, alta cen. 67; larga 89. — Anonimo, *Stef. Gantrel exc.*, in foglio grande. — Altro anonimo, in piccolo foglio. — Giuseppe Mochetti, piccolo foglio per il largo. — Piccola incisione di forma rotonda in acciaio, eseguita da Franc. Putinati di Verona. — Landon, n. 184.

INCISIONI DI UNA PARTE DELLA COMPOSIZIONE. — *a*) Il gruppo di Pitagora; sei figure intagliate da Agostino Veneziano, 1523. Bartsch, vol. XIV, n. 492. — *b*) La figura d'Apollo nella nicchia, incisa da Marcantonio; Bartsch, vol. XIV, n. 334 e 335. — *c*) Alcibiade in piedi dinanzi ad un'ara, incisione di Agostino Veneziano; Bartsch, vol. XIV, n. 483. Un disegno a penna di questa figura con ombre e lumi di biacca, era nel 1765 nella Raccolta d'Isacco Walraven a Amsterdam. — *d*) I ritratti di Raffaello e del Perugino incisi da M. F. Dien, in 4°. P. Fidanza, gli stessi ritratti grandi quanto l'originale. Gli stessi, all'opposto. Litografati a una sola tinta da Piloti. Il solo ritratto di Raffaello di P. Fidanza, in foglio. Riepenhausen, in foglio. Mich. Bisi, in piccolo ovale. Dom. Cunego, in piccol foglio. — *e*) I due gruppi più prossimi a Platone e ad Aristotele, ma all'opposto, in due tavole, in foglio. Giov. Paolo Melchiorri dis., Gaet. Blanci inc. — *f*) Cinquantadue teste grandi quanto l'originale, in quaranta fogli e uno con la dedica a Don G. M. Azara col titolo: *Le LII Teste della Scuola d' Atene dip. da*

Raffaello Sanzio d' Urbino nel palazzo Vaticano, disegnate in XL carte dal cav. A. R. Mengs, incise da D. Cunego (Roma, 1785). — *g*) *Raccolta delle teste dei Filosofi, dei Poeti, colle nove Muse ed Apollo e di altri uomini ill. dipinti da Rafaelle nella Scuola d' Atene, e nel Parnasso al Vaticano;* dis. da L. Agricola, inc. da diversi. N. 51, a 30 baiocchi l'una. (Roma, presso Agapito Franzetti). — *h*) Fra le centoquarantaquattro teste incise all'acquaforte e nella grandezza dell'originale dal Fidanza, ve ne sono dieci di Guido, le altre di Raffaello, quasi tutte cavate dagli affreschi del Vaticano. Questa Raccolta si compone di quattro volumi, di cui i due primi uscirono nel 1757 e gli altri nel 1763: gli ultimi tre sono inferiori al primo. L'opera ha questo titolo: *Teste di personaggi illustri ec., dipinte in Vaticano da Rafaelle ec., divise in due tomi* da Paolo Fidanza, pittore. (Roma, 1757-1763). — La stessa Raccolta fu pubblicata nuovamente nel 1785 col frontespizio in francese. — *i*) Il duca d' Urbino inciso da Langier, in foglio, 1841.

Fu un errore se nell'opera di C. P. Landon (*Vie et Oeuvres de Raphaël*), vennero a lui attribuiti tre primi schizzi della Scuola d' Atene; tuttavia ne faremo breve ricordo.

a) Riunione di dotti e di donne di Francesco Salviati, intaglio attribuito a Marco da Ravenna; Bartsch, vol. XIV, n. 470. Il monogramma K. S. con cui la stampa è segnata, è di anonimo maestro. Vedasi Brulliot, pag. 363.

b) La scuola d'un antico filosofo in cattedra, detto anche Dionisio l' Areopagita. Nel mezzo sta seduto il filosofo presso un leggìo in atto d'insegnare a' suoi discepoli che lo circondano. In una tavoletta posta in alto si legge: *Deo Ignoto.* A quanto pare fu incisa da Iacopo Caraglio sul disegno d'uno scolare di Raffaello; Bartsch, vol. XV, pag. 91, n. 57. — Lo Zani dice d'aver veduto a Parma una piccola tavola dentrovi Cristo in mezzo ai dottori, con lo stesso monogramma I. A. di cui è segnata questa stampa e l'anno 1543. Di questa composizione si ha pure un antico intaglio in legno di Gius. Porta Garfagninus. — Landon, n. 355.

c) Adunanza di dotti in una sala con colonne ioniche; mezzo una statua dentro nicchia. Questa composizione pare sia di G. B. Franco. — Landon, n. 354.

59. LE TRE FIGURE ALLEGORICHE

nell'arco sopra alla finestra.

La Prudenza, con testa di Giano, è seduta nel mezzo; un genietto le presenta lo specchio e di faccia le sta un putto con fiaccola. A sinistra siede la Fortezza presso ad un giovine cane, ed ha due genietti d'intorno: a destra la Temperanza con freno, la quale accenna col gesto un genietto seduto vicino a lei. Questa pittura benissimo conservata, ci dà un concetto dell'ingegno di Raffaello maggiore di quello, se è possibile, che mostrò nella Scuola d'Atene, sebbene l'ordine della composizione, dimostrando la sua inclinazione alla simmetria, appartenga piuttosto al genere plastico. In basso, sull'architrave della finestra, si legge questa iscrizione che mette in mezzo gli stemmi del papa: IVLIVS. II. LIGVR. PONT. MAX. — AN. CHRIS. MDXI. PONTIFICAT. SVI. VIII.

INCISIONI DELL'AFFRESCO. — Francesco Aquila con le pitture che si vedono sotto da ciascun lato della finestra; stampa grande per le *Picturae* etc. — Raffaello Morghen, in foglio grande per il largo. — Landon, n. 66.

INCISIONI DI UNA PARTE DELL'AFFRESCO. — *a*) La Prudenza, intaglio di Agostino Veneziano, 1516; Bartsch, vol. XIV, n. 357. — *b*) La Temperanza, intaglio dello stesso, 1517; Bartsch, vol. XIV, n. 358. — *c*) La Prudenza con due genii a sinistra, certamente cavata da un ignoto disegno; intaglio all'acquaforte di Fr. Bonnionne, in 4°. — *d*) La testa della Prudenza; Demarteau, 1787, in foglio grande, a imitazione della matita. — *e*) La Fortezza, incisione in foglio di Ferroni.

60. L'IMPERATORE GIUSTINIANO CHE DÀ LE PANDETTE.

Dipinto bislungo, a sinistra, presso la finestra.

L'imperatore coperto con manto di porpora, assiso sopra antico seggio, porge i volumi delle Leggi a Triboniano, che gli sta dinanzi inginocchiato: dietro a lui sono in piedi sei giureconsulti, due dei quali, Teofilo e Doroteo, han ciascuno un volume per indizio delle nove Costituzioni e Instituzioni concesse dall'imperatore. Un'architettura a modo di nicchia è il

fondo della composizione. Per causa d'un danno cagionato all'intonaco, i colori dell'affresco sono sbiaditi.

Nell'Istituto Staëdel a Francforte sul Meno, trovasi lo schizzo di questa pittura che prima era presso gli eredi di sir Tommaso Lawrence nella Raccolta dell'Aia.

INCISIONI DELL'AFFRESCO. — Fr. Aquila con gli altri dipinti di questa parete, per le sue *Picturae* etc. — Francesco Giangiacomo eseguì un intaglio a tratti, in foglio, nel 1809. — Landon, n. 353.

61. GREGORIO IX CHE CONSEGNA LE DECRETALI.

Dipinto bislungo, a destra della finestra.

Papa Gregorio, sotto le sembianze di Giulio II, è seduto in una nicchia, e consegna, benedicendole, le Decretali a un avvocato concistoriale che le riceve in ginocchio. Tre cardinali stanno in piedi a sinistra: sono Giovanni de' Medici, poi Leone X che regge il manto del papa, dietro a lui Alessandro Farnese che fu poi papa col nome di Paolo III, e Antonio del Monte. Ma, come accenna il Bellori, è più verosimile che il ritratto di Antonio del Monte sia quello che sostiene il manto. Oltre poi l'avvocato ginocchioni, ci sono tre uomini dal lato destro.

Questa pittura, sebbene meno guasta della precedente, ha assai perduto nel colorito. Uno schizzo di essa passò dalla Raccolta del barone Verstolk van Soelen all'Aia, nell'Istituto Staëdel a Francforte sul Meno.

INCISIONI DELL'AFFRESCO. — Franc. Aquila con gli altri dipinti che si vedono dallo stesso lato della Sala, per le sue *Picturae* etc. — A tratti, in foglio, Francesco Giangiacomo, 1809. — Landon, n. 352. — Alcune teste incise da P. Fidanza per le sue *Teste di personaggi illustri* ec. — L'intero sfondo della Sala con gli otto dipinti e gli ornamenti, fu intagliato da Francesco Aquila per le *Picturae* etc. — Lo stesso, a tratti, per l'opera del Montagnani. — Lo stesso, in colori, per la bell'opera di Lodov. Grunier, *Specimen of ornemental art;* London, 1850, tav. 80.

62. FIGURA ALLEGORICA DELLA TEOLOGIA.

Dipinto nella volta, in un tondo messo a oro, a guisa di mosaico.

Siede sulle nubi e con la sinistra sostiene un libro che contiene i dommi della chiesa, mentre con la destra accenna il gruppo superiore della Disputa. Due putti reggono ognuno un titolo con queste scritte: *Divinarum rerum — Notitia*. Sebbene questa figura sia graziosa nella mossa, pure non sembra fatta da Raffaello, perchè non è di quella maniera grave e franca ad un tempo usata dal maestro.

INCISIONI DELLA TEOLOGIA. — B. Audran in 4° grande. — Nic. Bocquet, senza nome, in 4° grande. — Raffaello Morghen, 1781, in 4° grande. Molte copie di questa stampa furono colorite nel 1786. — Giuseppe Bortignoni; incisione debolissima in piccolo foglio. — Pietro Ghigi, in piccolo foglio. — I. M. de Sainte-Ève, in 4° grande; Parigi, 1848. — Litografia di Schreiner, 1849. — Landon, n. 68.

63. FIGURA ALLEGORICA DELLA POESIA.

Dipinto della volta, in un tondo messo a oro, a guisa di mosaico.

Con le ali spiegate e le gambe sovrapposte, siede su marmoreo scanno adorno di maschere da teatro che simboleggiano la poesia drammatica: ha un libro nella destra e una lira nella sinistra; e sopra le nuvole stanno due putti con tavolette, su cui è scritto: *Numine Afflatur*. Questa figura di maravigliosa bellezza, è tutta di mano del Sanzio e della sua miglior maniera. Un bello schizzo della sola figura, eseguito a matita, si conserva nella real Galleria d'Inghilterra. Fu inciso da F. C. Lewis, 1809, per l'opera di Chamberlaine.

INTAGLI DI QUESTA FIGURA. — Marcantonio; Bartsch, vol. XIV, n. 382. — Maestro A. F.; Bartsch, vol. XV, pag. 536, n. 1. — Antico incisore con questa scritta: *Numine afflatu*. Ha un R in basso a sinistra col 1542. — Giulio Bonasone, per le *Emblemata* di Bochius, in 12°; Bartsch, vol. XV, n° 307. — Benedetto Audran, in 4° grande. — N. Bocquet, senza nome, in 4° grande. — Raffaello Morghen, in 4° grande. — Giuseppe

Bortignoni, brutta incisione in foglio. — Pietro Chigi, in foglio. — Ferd. Ruschweyh, 1829, in foglio quadro. — I. M. de Sainte-Ève, in 4° grande; Parigi, 1848. — Litografia di Schreiner, 1859. — Fotografia nell'opera che S. A. R. il principe Alberto fece eseguire nel 1857, intitolata: *Raffaello's drawings in the royal collection of Windsor castle; photographed by C. Thurslow Tompson.* — Landon, n. 71.

64. FIGURA ALLEGORICA DELLA FILOSOFIA.

Dipinto della volta, in tondo messo a oro, a imitazione del mosaico.

Piegata alquanto a sinistra, siede anch'essa sopra marmoreo scanno adorno di piccole imagini della Diana d'Efeso. Nella sua veste sono figurati i quattro elementi, e sulle ginocchia tiene i libri coi titoli, *Naturalis et Moralis.* Due putti in piedi, sostengono due cartelle col motto, *Causarum — Cognitio.* In questo dipinto un po' guastato dai restauri, si conosce benissimo la mano di Raffaello.

Incisioni. — P. Audran, in 4° grande. — N. Bocquet, senza nome, in 4° grande. — Raffaello Morghen, in 4° grande. — Cecchini, senza nome, in foglio grande. — E. Bonnionne, acquaforte, in 4°. — Giuseppe Bortignoni, in piccolo foglio. — Pietro Ghigi, in piccolo foglio. — I. M. de Sainte-Ève, in 4° grande; Parigi, 1853. — Litografia di Schreiner, 1849.—Landon, n° 70.

65. FIGURA ALLEGORICA DELLA GIUSTIZIA

Nella volta, in un tondo messo a oro, a guisa di mosaico.

Cinta la fronte di diadema, questa figura ha nella mano destra una spada, la bilancia nella sinistra, e a' suoi lati sono e putti che sostengono due tavolette col motto: *Ius suum cuique tribuens.* È la più debole delle figure allegoriche, e certamente colorita da uno scolare di Raffaello.

Incisioni. — Bened. Audran, in 4° grande. — B. Simou il vecchio, in 4°. — Presso Tardieu, 1716, in 4°, con un stro sotto i piedi della figura. — Raffaello Morghen, in 4° nde. — Giuseppe Bortignoni, in piccolo foglio. — Pietro

Ghigi, in piccolo foglio. — I. M. de Sainte-Ève, in 4° grande; Paris, 1853. — Litografia di Schreiner, 1849. — Landon, n° 69.

66. IL PECCATO ORIGINALE.

Piccolo dipinto nella volta con fondo dorato.

Adamo sta seduto a sinistra sotto un fico e si volge ad Eva che gli dà il frutto vietato. Essa è ritta dal lato destro, e con la mano sinistra tiene un ramo dell'albero su cui si vede il serpente con volto di donna. Questa pittura è bellissima.

Incisioni. — Virgil. Solis, all'opposto e con altro paese; Bartsch, vol. IX, pag. 246, n° 4. — Remiglus Vuibert Gallus *sculp.*, anno 1635; acquaforte in piccolo foglio.— Nic. F. Bocquet, 1691, in foglio. — Fr. Muller, 1813, in foglio. — Jos. Th. Richomme, 1814, in foglio. — A tratti di Franc. Giangiacomo. — Landon, n° 313.

67. GIUDIZIO D'APOLLO CONTRO MARSIA.

Piccolo dipinto nella volta su fondo dorato.

Apollo con la lira nella sinistra mano, ordina a un pastore di scorticare Marsia legato al tronco d'un albero: l'altro pastore che volge le spalle, pone una corona di lauro sul capo del detto Apollo. Questo affresco fu eseguito da uno dei meno abili scolari di Raffaello.

Incisioni. — Remy Vuibert, 1635; acquaforte in piccolo foglio. — Nic. F. Bocquet, 1690, in foglio. — F. Giangiacomo, a tratti. — Landon, n° 367.

68. LA CONTEMPLAZIONE DEGLI ASTRI, O L'ASTRONOMIA.

Nella volta, piccolo dipinto con fondo dorato.

Una donna appoggiata a una sfera celeste trasparente, contempla meravigliata gli astri, tra i quali è la Terra: due putti le stanno ai lati, ritti sulle nuvole, e con libri in mano. Uno

studio di questa figura allegorica esiste nella Galleria Albertina a Vienna.

INCISIONI. — Rem. Vuibert, 1655; all'opposto, in piccolo foglio. — Nic. F. Bocquet. 1694; acquaforte, in foglio. — Giangiacomo, a tratti. — Landon, nº 445.

69. GIUDIZIO DI SALOMONE.

Piccola pittura nella volta, col fondo messo a oro.

Salomone seduto in trono a destra sta per pronunziare il giudizio, mentre un giovine che volge le spalle, tiene con la sinistra mano il bambino, ed è in atto di dividerlo. Sul dinanzi sta inginocchiata la finta madre; la vera invece accorre onde impedire che sia eseguita la sentenza.

INCISIONI. — Rem. Vuibert, 1635, in piccol foglio. — P. Scalberg, 1637; acquaforte in piccolo foglio. — Nic. F. Bocquet, 1690, in foglio. — Pietro Anderloni, in foglio grande; 1845. — A tratti, Francesco Giangiacomo.

STUDI PER IL DIPINTO.

a) Uno schizzo a punta d'argento è nella Raccolta d'Oxford. — *b*) Uno schizzo della donna in ginocchio, vedesi nella Raccolta Albertina a Vienna. — *c*) Nella Raccolta Lamberg all'Accademia di Vienna, esiste una piccola copia di questo dipinto eseguita da Niccolò Pussino.

70. ALESSANDRO IL GRANDE CHE FA PORRE LE OPERE D'OMERO NEL SEPOLCRO D'ACHILLE.

Uno dei due dipinti a chiaroscuro sotto il Parnaso, a sinistra.

Ritto a destra, il giovine conquistatore ordina a un uomo buto di mettere un libro in un sarcofago del quale altro vine quasi nudo, tiene alzato il coperchio. Sei guerrieri in di sono dietro ad Alessandro: a sinistra si vedono sei uomitre de' quali guardano con curiosità dentro il sepolcro.

Dal Bellori al Montagnani fu sempre creduto che questa a composizione rappresentasse la scoperta dei libri sibillini

nella tomba di Numa Pompilio. Così descrive Bartsch l'intaglio di Marcantonio: « Alessandro fa deporre le opere d'Omero nel sarcofago di Dario »: ma a noi piace di seguire la spiegazione che per il primo diede Ernesto Platner nella sua *Description de Rome;* spiegazione ragionevole sotto tutti i rispetti.

INCISIONI. — Marcantonio; Bartsch, vol. XIV, nº 207. — Cop. A., dove in basso si legge: *Rafa. Vrb. Inue.* — Cop. B., all'opposto. — Cop. C., acquaforte all'opposto senza contrassegno. — Stefano de Laulne, foglio piccolo, alto cen. 8; largo 13. — Landon, nº 158.

Un disegno a matita rossa tratto dall'intaglio di Marcantonio e di una bellissima esecuzione, fu comprato per 400 fiorini alla vendita degli oggetti d'arte del re d'Olanda e passò in Inghilterra.

71. L'IMPERATORE AUGUSTO IL QUALE IMPEDISCE CHE SI ABBRUCI L'ENEIDE DI VIRGILIO.

Dipinto a chiaroscuro a destra, sotto il Parnaso.

L'imperatore incoronato di lauro, si fa avanti a Plauzio, Tucca e Vario, amici di Virgilio, e gli trattiene dal gettare nelle fiamme, come aveva testato il poeta, il poema non compiuto dell'*Eneide*. A destra sono otto figure. Il Taia volle qui ravvisare la distruzione dei libri sibillini, e il Bellori seguì inconsideratamente questa spiegazione; ma scrittori venuti dopo a loro, spiegarono diversamente quel dipinto, cioè nel modo sopra espresso.

La maggior parte degl'italiani che scrissero a'nostri giorni di belle arti, si trovarono d'accordo nell'attribuire a Polidoro da Caravaggio tutti i chiariscuri di Raffaello e della sua scuola; e fu un'opinione espressa dal Montagnani parlando della pittura a chiaroscuro ora descritta. Ma questo giudizio non ha alcun fondamento, poichè scrisse il Vasari che il Caravaggio andò a Roma a'tempi di Leone X, quando il suo maestro Raffaello dipingeva le logge e quando erano da molto tempo compiute le pitture nella Sala della Segnatura

Di questa composizione conosciamo soltanto un intaglio che trovasi nell'opera del Montagnani.

72. PICCOLI DIPINTI NEI VANI DELLE FINESTRE.

Questi chiariscuri lumeggiati a oro eseguiti sui disegni di Raffaello, rappresentano candelabri e grottesche con in mezzo un quadretto ed uno più grande in alto. Essi hanno molto sofferto e furono quasi interamente restaurati: d'alcuni poi non resta più nulla. È perciò ora difficile giudicare se gli antichi intagli sieno fedel copia dei medesimi, massimamente le stampe di Stefano Baudet con i sei lati dei vani, potendosi dubitare della loro esattezza. Tali stampe portano questo titolo: *Divers ornements de Raphaël peints aux embrasures des fenêtres de Vatican;* Paris, presso Drevet. I soggetti di esse stampe sono i seguenti.

a) Il giudizio di Paride, composizione più francese che raffaellesca. — *b*) L'Annunziata. La Vergine è in orazione su un inginocchiatoio, a sinistra sta l'angiolo anch'esso inginocchiato. La prima composizione di Raffaello dev'esser probabilmente quella che Enea Vico intagliò (Bartsch, vol. XV, pag. 282, nº 2), e che vedesi nella Sala con la storia d'Attila in Vaticano. — *c*) San Pietro in casa del centurione Cornelio. — *d*) Cristo che apparisce a san Pietro presso le mura di Roma. In questa stampa fu copiata la composizione di Raffaello eseguita nella Sala di Torre Borgia. — *e*) Tribunale in una Basilica. — *f*) Prigioniera condotta da due uomini al tribunale: forse il giudizio dato da Daniele a Susanna e ai due vecchi.

Possono ancora conoscersi due soli dei soggetti dipinti presso la finestra della Sala dal lato della Giustizia. L'uno accosto a Giustiniano che dà le *Pandette*, rappresenta Seleucio che condanna il figliuolo; l'altro, di faccia, gli apostoli che dicono a Cristo: « Ecco due spade » (San Luca, cap. XXI).

Pietro Santi Bartoli incise all'acquaforte questi due dipinti nella sua Raccolta di 14 tavole, oltre il titolo e la dedica a Ric. Simonelli. — Landon, numeri 250 e 252. — Tra le incisioni di tutte le pitture murali eseguite da Fran. Aquila, quella di san Tommaso che non crede, potrebbe essere una delle composizioni dei piccoli dipinti. Lo schizzo originale doveva essere nella Raccolta Crozat: fu inciso in ottagono da Caylus e da N. Lesueur. — Landon, nº 232. — Lo stesso soggetto, ma

con tre sole figure, fu comprato a Amsterdam nella vendita di Ten Kate e di A. Rutgers fatta nel 1778.—L'intagliò B. Picard nelle sue *Impostures innocentes*, n° 1. — All'opposto G. F. Schmoll, in 4° grande.

73. DIPINTI NELLO ZOCCOLO DELLA SALA.

È noto che Raffaello aveva fatto porre intorno a questa sala, a modo d'imbasamento, dei postergali di legno intagliati da Giovanni da Verona, i quali furono tolti a'tempi di Paolo III, per dar luogo alle pitture di Perino del Vaga.[1] Ma avendo molto sofferto, furono rifatte nel 1702 da Carlo Maratti e dai suoi scolari. Tuttavia v'è sempre qualche cosa della maniera di Perino del Vaga; e poichè questi piccoli dipinti color di bronzo, si collegano con le principali composizioni della Sala, noi li ricorderemo brevemente. Son essi divisi da otto Cariatidi e da due Termini a chiaroscuro, che si hanno incisi a tratti, nell'opera del Montagnani.

Sotto l'affresco della Teologia.

a) La scienza delle cose divine; figura allegorica di donna. — *b*) La sibilla Tiburtina che addita all'imperatore Augusto l'apparizione della Madonna. — *c*) Sant'Agostino che, in riva al mare, guarda il fanciullo intento a votarlo col cucchiaio. — *d*) Sacrifizio pagano.

Sotto la Scuola d'Atene.

e) La Filosofia speculativa; figura allegorica di donna. — *f*) Dotti orientali e maghi, che discutono sul globo terrestre. — *g*) Assedio di Siracusa. — *h*) Morte di Archimede.

Sotto la Giustizia.

i) Mosè che presenta le Tavole della legge al popolo ebreo. — *k*) Allocuzioni di Solone al popolo greco.

[1] Vedasi il Vasari nella Vita di Perino. I moderni scrittori, compreso il Montagnani, danno per autore di queste pitture Polidoro da Caravaggio, sebbene la sua maniera sia tanto diversa da quella del maestro, e fino dal 1527 fosse partito da Roma, dove non ritornò più. Si consideri poi che Paolo III fu eletto nel 1534.

Sotto il Parnaso.

Sono sei piccoli paesaggi a colori nel vano di porte architettoniche: in una si ravvisa il tempio di Minerva medica a Roma.

74. RITRATTO DI PAPA GIULIO II.

Tavola, alta, 0.97; larga, 0.65.

Siede il papa in poltrona sopra i cui appoggiatoi riposa le braccia: è volto a sinistra, e con la mano manca, adorna di tre anelli, tiene una pezzola. Ha in testa una berretta di velluto rosso e abbassa gli occhi in atto di pensare: la sua barba bianca gli scende sul petto. Il fondo è verde. Pare che Raffaello lo dipingesse al papa stesso, che lo donò alla chiesa di santa Maria del Popolo in Roma; certo anche ai tempi del Vasari e del Sandrart stava in quella chiesa, e nei giorni di solenne festa si esponeva con la Madonna di Loreto dipinta anch'essa dal Sanzio. Non sappiamo poi come questo ritratto passasse ai Medici.

Molto si è disputato tra i critici delle Belle Arti, qual sia l'originale tra le tante copie che esistono. Veramente se ne trovano molte eseguite nella scuola di Raffaello e sotto la sua direzione, le quali perciò sono bellissime. Nè è da mettere in dubbio che fino dai tempi dell'Urbinate, tutte quelle copie passarono per originali, come è accaduto ai giorni nostri coi ritratti di Napoleone del Gérard e con quelli del re d'Inghilterra dipinti da Lawrence. È però certo (almeno così giudicano tutti gl'intelligenti di cose d'arte) che il vero originale del ritratto di papa Giulio II è quello dei Pitti, il cui disegno e il modellato sono molto migliori che in tutti gli altri. Esso ha un po' sofferto per un restauro che gli fu fatto in Francia quand'era nel Museo Napoleone con tant'altri capilavori; ma è sempre una bellissima pittura.

INCISIONI. — Morace, per la *Gallerie de Florence* del Wi-r, in 4°. — Chataigner, in 8°, per la *Galerie Filhol.* — A. Da-rio dis. e inc.: è soltanto abbozzata; in piccolo foglio. — Delfini, inc., P. Toschi diresse; in foglio. — Landon. n° 217. cartone, fatto a matita nera, fu bucato nei contorni per il lco: esso da Roma passò a Firenze nella Galleria Corsini.

COPIE.

a) Pregevolissima è quella della Tribuna nella Galleria di Firenze pervenuta dall'eredità dei duchi d'Urbino alla granduchessa Vittoria, nipote dell'ultimo duca e moglie di Ferdinando II de' Medici (*Real Gall. di Firenze*, 1817, tom. I, pag. 8). È di un'esecuzione franca, sicura, di perfetto modellato e di un colorito morbido, ma gli manca la finezza e in specie quella vita che tanto si ammira nell'originale. Le mani, coi diti distesi, sono disegnate con trascuratezza, e le ombre delle carni hanno un tono rosso scuro troppo cupo. Così il collare rosso è di una tinta molto fredda, e perciò apparisce smorto: gli accessorii poi sono un po' duri e la barba grave. Ma assai più debole è una seconda copia che trovasi ai Pitti.

b) Nel palazzo Borghese in Roma. Questa copia attribuita a Giulio Romano è di un'esecuzione franca ma alquanto dura.

c) Altra copia poco pregevole, si vede anch'essa a Roma nel palazzo Corsini.

d) Alquanto migliore della citata è quella della Galleria Torlonia a Roma.

e) Nella reale Galleria di Torino.

f) Nel Museo di Berlino, alta cen. 94; larga 80. Pervenne dalla Galleria Giustiniani, e il Rumohr l'attribuì a Sebastiano del Piombo.[1]

g) A Londra nella Galleria Nazionale, alta, 1.13; larga cen. 86. Questa copia[2] si vedeva nelle Raccolte Falconieri e Angerstein.

h) Nella Galleria Miles a Leight Court, presso Bristol: è in tavola e molto notevole.

i) Dev'esser pure in Inghilterra un altro ritratto di Giulio II proveniente dalla Galleria d'Orléans e venduto nel 1800 per 36 lire sterline. È in tela con la scritta IVLIVS nella parte superiore. Alto cen. 97; largo 73. Fu inciso da Morel, in 4°, per la *Galerie d'Orléans*.

j) Nel 1826 fu venduta una copia a Parigi, la quale dall'eredità dei duchi di Moncada passò al marchese Altamira.

[1] *Italienische Forschungen*, vol. III, pag. 108.

[2] Si dà come ripetizione nel Catalogo della detta Galleria (1857), e fu incisa par tale nell'opera di Jones intorno alla Raccolta nazionale. (*Nota del Lacroix*).

Alta, 1; larga cen. 75. Vedi *Stuttgarter Kunstblatt* del 26 giugno 1826.

Della sola testa noi conosciamo tre copie e tutte giudicate come schizzi del quadro. È proprio bellissima quella di Alton Tower presso Ashbourn, dimora del conte di Shrewsbury: l'altra vedesi a Urbania nella Raccolta di Marco Rossi, e la terza era nel palazzo comunale di Lucca, venduta in Inghilterra con tutti i quadri di quella Raccolta.

75. RITRATTO DEL MARCHESE FEDERIGO DI MANTOVA.[1]

Tavola, alta, 0.41; larga, 0.23.

Nel Catalogo delle opere d'arte del re Carlo I d'Inghilterra, fatto da van der Doort (*A Catalogue and description of king Charles I capital Collection of pictures etc., from an original MS. in the Ashmolean Museum at Oxford;* London, 1757, in 4°), così è descritto, a pag. 3, questo ritratto del duca ereditario di Mantova: « Bought by the king. A young man's head without a » beard, in a red cap, whereon a medal and some part of his » white shirt, without a ruff, in his long hair; being the mar- » quis of Mantua, who was by the emperor Charles V made » the first duke of Mantua. The picture being only a head, so » big as the life. Upon a board in a black frame, painted upon » the right light. H. 5 $^1/_2$, — 8 $^1/_2$. »

Fu già detto che Raffaello ritrasse il giovine principe nella Scuola d'Atene quando aveva sei anni, e ch'egli doveva certamente essere in Roma tra il 1509 e il 1511. Da una lettera del marchese Francesco Gonzaga diretta al figliuolo Francesco (vedi *Pungileoni*, pag. 288), che porta la data del 6 febbraio 1513, si sa che in quell'anno il principe di Mantova era sempre a Roma; dunque Raffaello lo ritrasse dal vero. Nel seguente passo del *Cortegiano* che il conte Castiglione aveva già scritto nel 1514, è detto quante belle speranze desse allora il giovinetto duca: « Quello che tra tutti si mostra di miglior indole, e di sè promette maggior speranza che alcun degli altri, parmi che sia il signor Federigo Gonzaga, primogenito del marchese di Mantua, nepote della signora Duchessa nostra qui; chè, oltra la gentilezza de' costumi, e la discrezione che

[1] Nato il 17 marzo del 1500.

» in così tenera età dimostra, coloro che lo governano di lui
» dicono cose di maraviglia circa l'essere ingenioso, cupido
» d'onore, magnanimo, cortese, liberale, amico della giusti-
» zia; di modo che di così buon principio non si può se non
» aspettare ottimo fine. »

Federigo Gonzaga dopo avere ammirato in Roma i capilavori di Raffaello, prese tanto amore alle arti che, subito creato duca, chiamò a Mantova Giulio Romano (1524) e promosse grandi opere d'arte.

Riferiti questi fatti che tuttavia non possiamo garantire per veri, il ritratto del duca di Mantova fece parte della Raccolta del cardinale Richelieu;[1] ma W. Buchanan nelle sue *Memoirs of paintings* etc. (London, 1829, tom. I, pag. 295), dice d'aver riportato in Inghilterra questo dipinto, che errando, crede sia il ritratto del giovine duca di Milano, che stava nella Raccolta del re Carlo I. Ma comunque sia, il quadro che nel 1831 era presso Edward Gray a Londra, lo possiede oggi Lucy Chaslecote Partk, presso Warwick. Alcuni intelligenti di cose d'arte che l'han veduto, assicurano che in esso è ritratto un bellissimo giovinetto, vestito di nero, con camicia bianca che gli esce fuori della veste, e con in capo un cappello rosso a cui è appesa una medaglia come usava a quei tempi. Dicono che la pittura abbia molto sofferto.

76. RITRATTO DI RAFFAELLO.

Rivolto a sinistra e veduto per tre quarti, siede dinanzi ad una tavola coperta con tappeto, sulla quale appoggia il braccio destro e lascia cadere la mano, mentre con la sinistra si tiene la veste guarnita di pelliccia. I lunghi capelli neri, divisi sulla fronte, gli scendono parte sul petto e parte sul collo. In capo ha una berretta piegata su una parte e alquanto indietro. Il fondo figura una stanza con finestra che lascia scorgere un paese con varii edifizi, tra' quali avvene uno che somiglia il sepolcro di Cecilia Metella esistente nei pressi di Roma. In età di circa a venticinque anni, ha naso lungo e sottile,

[1] Nel 1521 si trovava in possesso di un servitore del cardinal Colonna; fu poi trasportato in Mantova, e se ne parla in una lettera dell'ottobre 1531. Vedi nel vol. IV del Vasari, edizione Sansoni, pag. 366. (*Nota del traduttore*).

bocca caratteristica e il mento assai sviluppato; fronte spaziosa con sopracciglia dolcemente arcate. Il suo sguardo grazioso e penetrativo, è rivolto allo spettatore, e il bel contorno della sinistra guancia rivela quella particolare magrezza che spesso congiunge un animo ardente ad una natura giovine e forte.

Fu da noi congetturato che fosse quello promesso da Raffaello a Francesco Francia in una lettera dei 5 settembre del 1508; e sebbene gli antichi scrittori non ne diano certa notizia, tuttavia lo Scanelli (*Microcosmo della pittura*, ec.; Cesena, 1657, pag. 169) ricorda un bel ritratto del Sanzio dipinto da sè stesso che trovavasi allora nella Galleria di Modena, fatto dal naturale, veduto quasi di faccia e rivolto allo spettatore. Il quale certissimo ritratto, che potrebbe essere il descritto, è pure così citato nel manoscritto della Biblioteca ducale col titolo: *Descrizione delle pitture esistenti nella ducal Galleria di Modena l' anno 1774:* « Ritratto di Raffaello di Urbino, dipinto da sè medesimo. » Ma d' altra mano vi fu posta questa nota: « Si è perduto ». (Vedi *Pungileoni*, pag. 283).

Secondo una tradizione di cui è difficile trovare l' origine, Antonio van Dyck avrebbe posseduto un ritratto di Raffaello che corrisponde alla fatta descrizione, e che Paolo Pontius incise all'opposto. Del qual ritratto si conoscono oggi due copie che non abbiamo vedute: una presso il principe Adamo Czartoryski che la comprò a Venezia, come si legge nella *Real Galleria di Firenze*, vol. I, pag. 5, e nel Longhena a pag. 653. Di essa si ha un intaglio a tratti eseguito da Felice Zeliani con iscrizione che accenna essere il quadro a Venezia presso Niccola Antonioli. Waagen che lo vide a Parigi dal principe, afferma che è l' originale e bellissimo. L' altra copia che alcuni anni addietro fu veduta in Inghilterra e nei Paesi Bassi, appartiene oggi al signor Reghellini di Schio, e fu inciso da Devlamyck con una scritta che rammenta come un tempo fosse nella Galleria del duca di Mantova, ove era stato portato da Giulio Romano. Ma gl' intelligenti mettono in dubbio la sua originalità, e l' attribuiscono ad uno scolare di Raffaello. Questo dipinto che deve ver molto sofferto, è forse lo stesso proveniente dagli eredi Filippo Rottier a Gand, posto in vendita per lire 60,000: n trovò compratori, e dicono che van Hansselaer offerse),000 lire.

L' Accademia Carrara di Bergamo ha una copia del ritto di Raffaello, che non è nemmeno del tempo: un' altra la lemmo nella Raccolta Barbini a Venezia che ora trovasi a

Stutgarda, nella quale la fodera del vestito è di broccato d'oro, e la pelliccia di color chiaro è macchiata.

INCISIONI. — Paulus Pontius *fecit et excudit*. Vi si legge:

RAPHAEL DE URBIN.

Urbinum urbs aluit pinxit sua dextera, nempe
Qui melius quiret pingere, nullus erat.
Sic ipsum praeter bene quis pinxisset Apellem!
Eximia eximios pingier arte dicet.

Rivolto a sinistra, in piccolo foglio.— Ant. Gramignani, ovale, in 12°. — A Parigi, presso Odieuvre; volto a sinistra, in 8°.— Appresso B. Moncornet, piegato a sinistra, in 8°. — G. W. Knorr; il solo busto voltato a sinistra, in 12°. — P. Peiroleri; il solo busto del pittore che sostiene una tavoletta, in 8°.—Fu sovente inciso il busto per frontespizio, come pei sette Cartoni di T. Bowles e S. Gribelin, nella *Vie et Oeuvres de Raphaël* di Landon. — Incisione a tratti di Felice Zeliani (Venezia presso Niccola Antonioli). — Incisione in gran foglio di P. Derlamynck dal quadro dei Paesi Bassi. È piegato a sinistra e porta questa annotazione: « Ce tableau provient de la fameuse col- » lection du duc de Mantoue, qui le tenait de Jules Romain. » Il appartient maintenant à M. Reghellini de Schio. Dédié à » M. le chevalier Odevaere, etc. »

77. L'AMANTE DEL SANZIO.

Splendida di giovinezza, questa bella figura mezza nuda siede in aperta e verdeggiante campagna; le avvolge la testa un drappo di color giallo a righe, e i capelli son fermati da un cerchio d'oro con foglie e fiori adorni di preziose pietre. Con leggiero tessuto si copre il petto, e posa la man sinistra sulle ginocchia coperte di stoffa rossa. Nel monile che le cinge il manco braccio, si legge: RAPHAEL VRBINAS. Lo sguardo e l'espressione di questa donna hanno insieme dell'ingenuo e del procace, ma i suoi lineamenti non mostrano alcun che di molto amabile nè di molto delicato: il naso poi è grosso. A giudicarne dalla maniera del dipinto e dai noti due sonetti amorosi che scrisse Raffaello nel 1509, il ritratto dev'essere di quel tempo e perciò contemporaneo a quello che il Sanzio fece di sè stesso.

In un esemplare delle Vite del Vasari, edizione del 1568, si legge una postilla scritta nel decimosesto secolo, in cui l'amante di Raffaello è chiamata Margherita. La copia è dell'avvocato Giuseppe Vannutelli di Roma, ma fu il Visconti il primo a metter fuori questo nome nella sua *Istoria del ritrovamento delle spoglie mortali di Raffaello Sanzio;* Roma, 1833, pag. 85.

Di questo ritratto esistono più copie; però l'originale è certamente quello della Galleria Barberini, come si legge anche nel libro *Aedes Barberinae*, etc., stampato in Roma nel 1642, in cui, a pag. 153, è ricordato così: « Raphaelis tabula dimi» diatae faeminae, neque tamen divinum Raphaelis ingenium » ex hujus imaginis inspectione omnis dignoscere possumus. »[1] Perfettissimo è il disegno e il modellato di esso, massime nel petto e nella destra mano. A cagione della polvere e del sudicio quasi non si conosceva più nulla, ma il Palmaroli lo ripulì con molta diligenza nel 1820, e allora ricomparvero il suo bel colorito e la maniera tanto viva dell'Urbinate. Le carni sono di una inarrivabile freschezza e d'un tono dolcissimo; le ombre sole tirano alquanto allo scuro, e lo stesso dicasi del fondo. Ma questi lievi difetti possono derivare anche dal restauro fatto con asfalto.

Incisioni. — Domenico Cunego nel 1772 con questa iscrizione: *Raphaelis Amasia, vulgo La Fornarina.* Piccolo foglio per la *Schola italiana* di Hamilton. — Franciscus Rastaini, 1778, copia in piccolo foglio. — Pietro Fontana, in foglio. — In un tondo, 1797, in 8°. — Suntach *direxit*, in piccolo foglio. — Landon, n. 159.

[1] Fabio Chigi, che fu poi Alessandro VII pontefice, nel suo *Commentario latino della vita di Agostino Chigi*, illustrato e stampato dal prof. Giuseppe Cugnoni nell'*Archivio della Società Romana di Storia patria* (Roma, 1878, vol. II, fasc. 1, pag. 46 e seg.) dice: « Illius sane meretriculae non admo» dum speciosam tabulam ab ipso (Raphaele) efficiam vidimus Romae in » aedibus Ducis Boncompagni, figura justo magnitudinis, revincto sinistro » brachio tenui ligata, in eaque aureis literis descripto nomine *Raphael* » *Vrbinas.* » — Alfredo Reumont in una nota nel detto *Archivio*, vol. III, fasc. 1, pag. 233, diede notizie di questo ritratto, e scrisse che nel 1595 fra i dipinti che erano appresso Caterina de'Nobili, moglie di Sforza Sforza, conte di Santa Fiora, esisteva « una donna nuda ritratta dal vivo, mezza figura di Raffaello », come il viocancelliere Coradusy, ambasciatore cesareo in Roma, ne scriveva a Rodolfo II imperatore: e che quel ritratto passasse in casa Buoncompagni allorquando Costanza, unica figliuola della medesima contessa di Santa Fiora, sposò nel 1576 Giacomo Buoncompagni, figliuolo di papa Gregorio XIII, fatto marchese di Vignola nel 1577, e duca di Sora nel 1580. Allorchè il Chigi vide quel ritratto, lo possedeva don Ugo Buoncompagni, e nel 1642 era già nel palazzo Barberini. Vedasi il Vasari, edizione Sansoni, nel ricordato vol. IV. (*Nota del traduttore*).

COPIE.

a) Nel palazzo Borghese a Roma. È alquanto più scura di colore, e nel Catalogo della Galleria si attribuisce a Giulio Romano.

b) Nel palazzo Sciarra Colonna a Roma. Questa copia pervenuta dal palazzo Barberini, è, coma la ricordata, di una maniera fredda e dura.

c) Nel palazzo Albani di Roma: questa è uscita dalla scuola di Raffaello.

d) Nella villa Lante, dentro un medaglione dipinto a fresco.

INCISIONI. — Paolo Fidanza fra le sue *Têtes choisies* etc. Porta il n. 9, ed è dentro un ovale della grandezza quanto il dipinto. — Godefroy e Aubert, nella *Recueil d'estampes gravées d'après des peintures antiques italiennes*, di A. B. Desnoyers, disegnate nel 1818 e 1819; Paris, 1821. Lo stesso Desnoyers diede pure inciso in questa raccolta un altro ritratto di donna, dentro un tondo; e nell'*Appendice*, pag. 43, lo dice ritratto di un'amante che ebbe Raffaello in Firenze, ma non ricorda alcuna testimonianza di questa sua asserzione, la quale non è nemmeno avvalorata dalla tradizione.

73. RITRATTO D'UN GIOVINE.

Nel Museo del Louvre, dall'antica Raccolta di Luigi XIV, alto 0, 59; largo 0, 43.

È un grazioso giovine di circa quindici anni con biondi capelli e con nera berretta in testa. Tiene il gomito appoggiato a una tavola, e il capo sulla palma della mano, mentre volge gli occhi a chi guarda. La sua veste d'un verde scuro, si stacca benissimo dal fondo che è dello stesso colore, ma alquanto più chiaro. Questo ritratto è di una maniera molto franca, ma di un disegno non sempre corretto. Nell'Inventario del Bailly fatto tra il 1709 e il 10 si descrive così: « Tableau estimé de Raphaël, représentant son portrait: il a été rehaussé de six pouces et demi, et élargi de trois pouces et demi. » Il Mariette nella descrizione del Gabinetto Crozat dice così: « Parmi quelques uns, il passe pour être le portrait de ce peintre (Raphaël). Mais on a peine à se persuader que, dans

un âge si peu avancé que l'est le jeune homme représenté dans le tableau, Raphaël fût déjà aussi éloigné de sa première manière, qu'il le paraît dans l'ouvrage dont nous parlons. »

INCISIONI. — Niccola Edelinck, n. 10, all'opposto, in 8°, per il *Cabinet Crozat.* — Gandolfi per il *Museo Napoleone,* in foglio. — Boutrois, per la *Galerie Filhol,* in 8°. — E. Demarteau, grande quanto l'originale, in nero e in colori, e lo dà per ritratto di Raffaello fatto da sè stesso. — Litografia di G. Staal. — *Raphaël Sanzio à l'âge de quinze ans;* disegno e incisione in foglio di F. Forster. Paris, 1843. — Pannier incise, 1844, in 8°.

79. MADONNA DI LORETO.

Figura fino ai ginocchi.

Nostra Donna rivolta a sinistra e in piedi dietro alla culla del Bambino Gesù, solleva, alzando il braccio destro, il velo che lo copre. Il Fanciullo disteso sul guanciale, alza le sue manine verso la Madre con mossa viva e graziosa: san Giuseppe, appoggiato al bastone, sta dietro alla Vergine sposa. Per fondo una tenda; le figure sono grandi quanto il vero.

Stava questo dipinto nella chiesa di Santa Maria del Popolo in Roma col ritratto di papa Giulio II, e nel 1575 vi era sempre come afferma il Sandrart. (Vedi *Academia nobilissimae artis pictoriae,* pag. 121). Non abbiamo precise notizie della sorte toccata al medesimo, ma generalmente si crede che un romano, certo Girolamo Lottorio, lo donasse nel 1717 al tesoro di Loreto e perciò prendesse quel nome. Sul gradino, ora perduto, leggevasi la seguente iscrizione. (Vedasi l'opera di Vincenzio Murri col titolo: *Sopra la Santa Casa di Loreto;* 1741, pag. 205).

PICTORUM PRINCIPIS
RAPHAELIS SANCTII VRBINATIS
OPUS
QUOD HIERONYMUS LOTTORIUS ROMANUS
SACRAE DOMUI LAURETANAE HAEREDI EX ASSE
RELIQUIT
AD PERENNEM PII TESTATORIS MEMORIAM
CLEMENTE XI P. O. M. ANNVENTE
IN LAURETANO THESAURO COLLOCATUM EST
ANNO D. MDCCXVII.

Scrisse il Rehberg a pag. 64 del suo *Raphaël d'Urbin*, che i francesi, occupato Loreto, tolsero questo quadro per trasportarlo all'Accademia di Francia in Roma, ove il detto scrittore l'aveva veduto, ma a Parigi fu inviata una copia. E il barone A. Boucher Desnoyers, in un' *Appendice* all' opera di Quatremère de Quincy, pag. 35, crede che l'originale fosse donato a una Pinacoteca dipartimentale della Francia.[1] Da altre notizie, della cui veracità non stiamo garanti, sembrerebbe che il dipinto fosse involato a Loreto prima che vi giungesse l'armata francese, e che sia ancora nascosto in qualche piccola città d'Italia.

Nel *Galignani's Messenger* del 1847 si legge, che il marchese Spinola credette di possedere l'originale in una copia che da molto tempo trovavasi nel suo palazzo a Genova, e per tale la vendè al re di Sardegna nel 1847. Altra copia possedeva la vedova del cavalier Laurie a Firenze; e stando al giudizio di sir Carlo Eastlake, è di grande bellezza e nella maniera di Raffaello. Ma da molti anni lo possedeva la famiglia di quella signora, e perciò non poteva essere il quadro che un tempo stava a Loreto.[2] Altra copia considerata pure come originale è presso la duchessa Maria di Saxe-Meiningen. Portata dall'Italia a Parigi dal generale francese Alix, conte di Frendenthal, fu molto restaurata: nel 1808 questo generale la recò a Cassel, e nel 1813 la diede in deposito a Luigi Hummel, pittore, poi direttore della Galleria di quella città. Poscia, nel 1825, il principe ereditario, quindi elettore Guglielmo II di Hesse-Cassel, la comprò per farne un dono a sua moglie, ava del principe

[1] L'ebbe il Comune di Morangis per decreto reale del 27 luglio 1820, quando fu accertato che il creduto originale era una mediocre copia. (*Nota del Lacroix*).

[2] Paolo Lacroix stampa una lunga nota a riguardo del ritrovamento della Madonna di Loreto, di cui diamo un sunto per non trascurare alcuna notizia concernente a questo quadro, sebbene quello posseduto dal signor cav. Walter Kennedy Laurie fosse già conosciuto e giudicato per copia. « I giornali del » giugno 1857 annunziarono, con grande strepito, il ritrovamento dell'origi- » nale; e sotto il 2 di giugno fu comunicata da Firenze al *Morning Post* una » dichiarazione fatta dai professori dell'Accademia di Belle Arti di Roma, in » cui giudicarono, all'unanimità, che il dipinto posseduto dal cavaliere Wal- » ter Kennedy Laurie, inglese abitante in Firenze, *è di Raffaello da Urbino* » *e della sua migl.or maniera*. Al seguito di questo certificato, furono fatte do- » mande, per mezzo del cardinale Antonelli, al signor Laurie, perchè cedesse » il quadro al Governo romano, ma egli non lo consentì e lo riportò a Firenze. » Noi peraltro attendiamo altri giudizii prima di annoverare questo dipinto » tra quelli di Raffaello. » (*Nota del traduttore*).

Giorgio di Saxe-Meiningen che la lasciò in legato alla figliuola Maria, duchessa di Meiningen. È alta 1, 12; larga cent. 81.

In nessuna delle copie da noi vedute scorgemmo l'originale: molte però sono antiche. Il Vasari ne ricorda due eseguite da Bastiano da san Gallo, detto Aristotele, le quali a'suoi tempi erano in Firenze, una presso gli eredi d'Ottaviano de' Medici, l'altra appresso Filippo dell'Antella. Ma ecco quali sono quelle che conosciamo.

a) Nel 1821 fu esposta al Louvre una buona antica copia, molto restaurata.[1] Comunque sia la comprarono per quella Galleria con alcuni altri quadri di poco valore, per L. 100,000! Vedi *Stuttgarter Kunstblatt*, del 20 dicembre 1821. Fu incisa in 8° da Villerey per la *Galerie Filhol.*

b) Se non prendiamo errore, il Willet ne comprò una dalla Galleria d'Orléans per trecento lire sterline, e certamente è quella copia che fu venduta all'incanto in Londra nel 1835 e l'ebbe Stanley. È alta 1, 13; larga cen. 86. — Fu incisa in piccolo foglio da A. L. Romanet per la *Galerie d' Orléans.* — Parimente, in piccolo foglio, da G. Bouillard.

c) Al suo ritorno dall'Italia nel 1813, I. Richomme eseguì un intaglio in 4° sopra un disegno da lui fatto a Roma, cavato da una copia attribuita a Giulio Romano. (Vedi *Stuttgarter Kunstblatt* del 20 dicembre 1821).

d) Una mediocre è a Blenheim nella Galleria del duca di Marlborough.

e) Bella copia, su tavola, ma senza la figura di san Giuseppe, è nella Galleria Miles a Leight Court, presso Bristol.

f) Altra buona e antica si vede nella Galleria di Brera a Milano, pervenutavi dalla chiesa del convento di Sassoferrato, e perciò è detta la Madonna di Sassoferrato. (Vedi *Memorie storiche* del Ricci; tom. II, pag. 262).

g) Una buona copia della scuola di Raffaello era a Roma nella Galleria del cardinal Fesch: il color delle carni tirava alquanto al rosso mattone.

[1] L'acquistò come fosse l'originale il re Luigi XVIII, che voleva riempire i vuoti lasciati nella Galleria per la restituzione dei quadri e oggetti d'arte dopo il Trattato del 1815. Apparteneva alla Raccolta De Scitiraux, e fino dal 1848 era stata attribuita nel Catalogo a Raffaello, sotto il n° 1186. Waagen si era opposto vivamente a chi la voleva opera del Sanzio, nel *Kunstwerke* etc.; Paris, 1841; e Villot, conservatore dei quadri, la pose nel Catalogo delle Scuole italiane fra le copie dei dipinti di Raffaello, e gli assegnò il numero 589. È alta 1,21; larga cen. 91. (*Nota del Lacroix*).

h) In Roma stessa, nella sala dei Conservatori al Campidoglio, se ne vede una cattiva copia.

i) Nel secondo altare della chiesa di sant'Agostino a Roma, esiste un quadro in cui il pittore prese il concetto della Madonna di Loreto, aggiungendovi in alto degli angioli volanti e delle rose sulla bianca tenda; ciò che la fece chiamare Madonna delle rose.

k) A Napoli, nella Raccolta del cav. Carmine Lancelotti, n'esiste una della scuola di Raffaello ma dura di contorni. Dietro ci è scritto: « Legato del signor principe Borghese alla signora Costanza Eleonora. »

l) Nella Galleria di Napoli. Apparteneva alla Badia di Montecassino, dove si attribuiva a Andrea del Sarto: ora si crede di Perino del Vaga. Ma è un errore, poichè oltre il disegno più che mediocre, ha le carni di un colorito molto rosso.

m) Una bella copia attribuita al Garofalo, si vede nella Raccolta del De Canicof, ambasciatore di Russia a Dresda.

n) Altra bella copia, nella maniera del Siciolante da Sermoneta, trovasi a Berlino presso Carlo Laird Wigram di Londra. In essa i diti del Bambino Gesù sono lunghi e grossi; i panni turchini hanno ombre scure d'un leggero impasto; nelle carni v'è del languido e dello stentato, massime nella figura del san Giuseppe; il color verde della tenda rammenta i pittori ferraresi. Si dà per certo che questo quadro venne da Loreto e fu considerato come originale del Sanzio.

o) Antica copia poco pregevole, era a Stocolma presso gli eredi dello scultore Bystroem.

p) Altra, assai mediocre, era a Harlem nella sala dei Giudici del palazzo Municipale.

q) In una cappella della Cattedrale d'Avila in Spagna (vecchia Castiglia) se ne vede una benissimo dipinta; però vi fu aggiunto un angiolo in alto.

r) Nella Raccolta del Campana, direttore del Monte di Pietà di Roma.[1]

s) Bella copia, di un colorito molto chiaro, la possiede il duca d'Aumale a Chiswick presso Londra.

t) Altra mediocre nella Galleria di Bruxelles.

u) Una piccola copia (alta cen. 23; larga 19) si vede nella farmacia del Collegio Romano, ed è quella che il D'Agincourt fece incidere nella sua opera (tav. 184).

[1] È noto che la Raccolta Campana fu venduta in gran parte a Napoleone III. (*Nota del traduttore*).

SCHIZZI E STUDI.

Nella Raccolta Wicar a Lilla trovasi un foglio con vari schizzi di un fanciullo, fatti a punta d'argento: tra questi si conosce quello del Bambino Gesù. Altro schizzo « per la Madonna di Sassoferrato (Loreto) » eseguito con punta d'argento, lo cita il Longhena (pag. 707) come esistente a Pesaro presso la contessa Costanza Monti, vedova Perticari: dietro al foglio leggesi la nota dei Profeti scritta da Raffaello. Il Reveley nelle *Notices illustrative* pubblicate nel 1797, ricorda un altro schizzo a matita rossa, che era nella Raccolta del general Morrison.

Citeremo gl'intagli di questa composizione, se non quelli del dipinto originale. — Michele Lucchese, 1553, in foglio, all'opposto. — Giorgio Mantuano, 1575: seconde impressioni del 1602; Bartsch, tom. XV, pag. 385, n. 5. — Antica incisione di anonimo, all'opposto; alta cen. 27; larga 22. — Paulus Caronni, Longhi dir., debole intaglio, in 4° grande. — Landon, n. 147.

80. MADONNA DI CASA D'ALBA.

Tondo in tavola del diametro di un metro e cinque centimetri.

Nostra Donna seduta in terra nel mezzo a un paese, tiene con la man destra un libro aperto, e con la sinistra il Bambino Gesù, il quale cinge il collo della Madre col braccio sinistro, mentre con la man dritta prende la crocellina che gli porge san Giovannino inginocchiato. Il paese rammenta le rive del Tevere. Il prezioso dipinto è ben conservato nelle parti principali, poichè uno spacco che lo traversava passando sopra al capo della Vergine, fu restaurato con diligenza. Pare che sulla fronte del san Giovannino sia qualche scrostatura: il paese fu tutto rifatto, del che nessuno s'accorse, e quelle goffe tinte erano tanto alte, che fu possibile di toglierle via senza nuocere al quadro.

A giudicarne dalla maniera, potrebbe credersi che fosse eseguito quasi subito dopo l'arrivo di Raffaello a Roma. Le pie-

ghe del manto turchino della Madonna sono secche e spezzate come quelle della Nostra Donna nella Sacra Famiglia di Michelangiolo dipinta da Angiolo Doni, oggi nella Tribuna della Galleria Fiorentina; laonde è probabile che il Sanzio l'avesse dinanzi alla mente quando dipinse questa tavola. La quale anticamente era nella chiesa degli Olivetani a Nocera dei Pagani, nel napoletano:[1] di là fu tolta dal marchese del Carpio, vicerè di Napoli, che la comprò per mille scudi. Noi la vedemmo nella Galleria del duca d'Alba a Madrid, dove si trovava anche sul cadere dello scorso secolo, avendola ricordata don Antonio Conca nella sua *Descrizione odeporica della Spagna;* Parma, 1793, tom. I, pag. 236. E nella stessa Galleria è altresì un'antica copia di questo dipinto, che, secondo una tradizione, la duchessa d'Alba avrebbe legato al suo medico insieme con l'originale, in ricompensa d'averla guarita da pericolosa malattia. Ma poco appresso essendo morta questa signora (1801), per supposto avvelenamento, ne fu il medico accusato e posto in carcere, dalla quale fu liberato per intercessione del principe della Pace. Seguendo sempre la tradizione, il medico, per gratitudine, avrebbe donato uno dei quadri al suo difensore: e l'originale, venduto al conte di Burcke, ambasciatore di Danimarca a Madrid, il quale lo portò poi a Londra, e abbandonata l'Inghilterra, lo comprò W. G. Coesvelt della detta città per la sua Galleria, pagandolo 4000 sterline. Ma nel 1836, Labensky, uno dei conservatori dell'Ermitaggio, l'acquistò per l'imperatore di Russia con una parte della Galleria di Coesvelt per 14,000 lire sterline. È mestieri pertanto di correre fino a Pietroburgo per cercare questa Madonna, che per fortuna fu salva nell'ultimo incendio dell'imperiale palazzo.[2]

Incisioni. — A. B. Desnoyers, 1823, in foglio. — Franz von Stadler, in 4° grande. — Vitali; Roma, in 4°. — Lit. di F. Diffani, in 4°. — Lit. di Schertle, in 4°. — Lit. di V. Dollet per l'opera intitolata: *Galerie impériale de l'Ermitage;* Pietroburgo, 1846.

Il cartone originale a matita nera sventuratamente molto rifatto, è nella sagrestia di san Giovanni in Laterano a Roma:

[1] È probabile che vi fosse fatta trasportare da Paolo Giovio, eletto vescovo di Nocera da Clemente VII. Vedasi più innanzi la notizia che dà il P. Resta intorno a questo dipinto.

[2] Al presente è là pure la Madonna del Libro, che come abbiamo detto a pag. 19, nota prima, fu venduta nel 1871 dal conte Gian Carlo Connestabile di Perugia. (*Nota del traduttore*).

un altro disegnato a bistro e lumeggiato di biacca, che si vede nella raccolta del conte d'Outremont a Liegi, è bellissimo e può considerarsi come originale, sebbene anche questo, certamente fatto sul dipinto, fu alterato per dargli maggiore apparenza. Un primo schizzo con alcuni cambiamenti trovasi nella Raccolta Albertina a Vienna, e uno studio della Madonna, a matita rossa, in quella Wicar a Lilla.

ANTICHE COPIE.

a) Bellissima è quella già ricordata nell'antica Raccolta del defunto principe della Pace a Roma.

b) Debole invece è l'altra della Galleria Borghese a Roma.

c) A Berlino il conte Wyllich e Lottum, posseggono una copia su tela quadra pervenuta dal barone Basile di Napoli, che dicono, fosse trovata a Gaeta. Togliamo dal P. Resta questa notizia che egli diede parlando d'un creduto disegno di Raffaello, in cui è rappresentata questa Madonna; il qual disegno è nella Biblioteca Ambrosiana di Milano e fa parte di una raccolta di disegni d'antichi maestri, da lui chiamata *Galleria portatile.* Ecco quanto scrive: « Primo studio di Raffaello d'Urbino del Tondo che stava per altare nella chiesa de'Padri Olivetani a Nocera de'Pagani; era celebratissimo et il sig. marchese del Carpio vice re di Napoli, con licenza della congregazione del S. Consiglio, lo comprò dai Padri per mille scudi, fatta fare al medesimo altare una copia da Luca Giordano, e ne fece fidecommisso passante alla famiglia della prima figlia che fosse maritata, non havendo maschi. E una bellissima *copia antica sta in Gaeta* nella chiesa d. Cand. di Malta dipinta da Andrea Sabbatini da Salerno, che può da raggione dirsi il Raffaelle di Napoli. » Ma ci sembra male attribuita ad Andrea da Salerno, poichè nei registri della Confraternita di Gaeta si dà per opera di Francesco Penni, detto il *Fattore.* Durante l'assedio di Gaeta, una bomba divise il quadro in tre parti, senza molto danneggiarlo, laonde fu potuto restaurare. — Se ne ha una litografia di Giulio Kuhr.

d) A Londra, nella Raccolta di lord Dudley esiste altra copia.

e) Nella Raccolta del conte di Lamberg, all'Accademia di Vienna, trovasi una piccola copia che ha il diametro di 32 centimetri.

f) A Milano, nella Raccolta del Bernardi.

81. MADONNA DI CASA ALDOBRANDINI.

Figure fino ai ginocchi : tavola alta 0.36; larga 0.30.

Nostra Donna assisa sopra un banco copre col suo manto le spalle del Bambino Gesù, che le sta seduto in grembo appoggiato al suo seno, in atto di porgere una viola a san Giovannino, il quale, ritto a destra, stende il sinistro braccio per prenderla, mentre appoggia la dèstra mano sul banco e tiene con essa la piccola croce. La Vergine col capo coperto d'un panno cangiante tra il verde e il turchino e lumeggiato d'oro, guarda amorosamente san Giovanni e lo cinge col sinistro braccio. La sua veste è di un color turchino smorto non solito nei dipinti di Raffaello: il fondo rappresenta un pilastro in mezzo con a' lati due archi dai quali si scorge un paese con fabbriche. Il colore delle carni molto chiaro e lucidissimo, contrasta col tono smorto de' panni e del paese che ha qualche cosa dell'affresco. I rari fregi lumeggiati d'oro nelle vesti, rammentano la prima dimora di Raffaello a Roma.

Questa tavola della Galleria Aldobrandini fu acquistata dal Day, il quale cercò per molto tempo un compratore a Londra, e finalmente lo ebbe in lord Gravagh, che gli diede (così il Buchanan) 1,500 lire sterline.

Incisioni. — Debole, in foglio, di Alessandro Mochetti. — Il contorno soltanto con leggero accenno di ombre, grande quanto il quadro, si vede nell'*Histoire de l'Art par les Monuments* etc. di Seroux d'Agincourt; tom. III, pag. 172, tavola CLXXXIV. — In ovale da un dipinto a noi ignoto. È all'opposto in 4° grande, di F. Androit, presso Vallet, col busto di Luigi XIV.

ANTICHE COPIE.

a) A Bergamo, nell'Accademia Carrara. — *b*) A Urbino, in casa Staccoli. — *c*) A Milano, in casa Silva. — *d*) A Berlino, di proprietà del general Menu. È copia con alcuni cambiamenti: san Giovannino sta seduto a destra sopra un guanciale e presenta un fiore al Bambino Gesù. Per fondo una tenda. G. M. V. la disegnò e incise; *Romae*, 1642. — *e*) Nell'antica Galleria del cardinal Fesch a Roma; copia con varianti, cioè figure in-

tere quasi al vero, e il san Giovannino inginocchiato in terra. — *f*) Esiste una libera imitazione nella Galleria di lord Grosvenor a Londra. Il Bambino Gesù tiene sulla sinistra spalla la croce di canna; diversa è poi la figura del san Giovannino e il paese del fondo è coperto, a destra, da una tenda. — *g*) Bella copia, simile all'originale, era in Spagna, ma per conseguenza della guerra passò in Alemagna.

82. VERGINE DEL DIADEMA.

Tavola, alta 0.67; larga 0.48.

Nostra Donna prostrata in terra dinanzi al Bambino Gesù, steso e dormiente sopra un panno, ha la fronte adorna d'un celeste diadema e solleva il velo che copre il Divino Figliuolo per farlo vedere a san Giovannino, che inginocchiato tiene la piccola croce di canna tra le braccia. In lontananza è una città, e nella fabbrica rovinata che vedesi in mezzo alla campagna dove sono alcune piccole figure, si riconosce quella che esiste anch'oggi in Roma nella vigna Sacchetti presso la Basilica di san Pietro. Questo grazioso dipinto è chiamato anche Vergine del Velo, Sonno di Gesù e Silenzio della santa Vergine. Al pari d'ogni altro quadro di Raffaello più o meno notevole nella sua storia, narrasi di questo che, tagliato in due parti, serviva di coperchio a una botte in una cantina di Pescia, quando fu comperato da un amatore di cose d'arte, il quale, dicono, fece rimettere insieme i due pezzi a un artista così bravo, che oggi appena si conosce traccia dell'antico restauro. Noi siam certi che questo capolavoro era nella tanto celebre Galleria di Chateauneuf a Parigi, e che l'ereditò il marchese la Vrillière, segretario di Stato. Da lui passò nella Raccolta del principe di Carignano, dopo la cui morte, dicesi, fu comperato, nel 1743, per il re Luigi XV. Tuttavia non se ne fa menzione nel *Voyage pittoresque de Paris*, etc. di M. D. (Dezallier-d'Argenville); Paris, 1757, in 12°. Ora è uno dei ioielli del Louvre: noi ci rammentiamo d'averlo veduto benismo conservato, ma fu poi tanto ripulito da fare annerire le mbre delle carni; e ne duole che al deplorabile restauro si ggiungessero alcuni ritocchi.

Incisioni. — Francesco di Poilly, in foglio. Nelle prime impressioni i piedi della Vergine non sono compiuti e mancano

gli stemmi; altre hanno gli stemmi della famiglia Vrillière e una corona. Le seconde portano gli stemmi (tre gigli) non le corone, e finalmente nelle terze impressioni non si vedono gli stemmi. La stampa fu ritoccata da Carlo Simonneau per il *Cabinet Crozat.* — Iac. Frey, 1705, in foglio, con nota che il dipinto era appresso il marchese Vrillière. — Du Flos, in 12°, con la scritta: *Le sainte sommeil de Jésus-Christ.* — A Parigi presso Diacre in 12°, e in mezzo tondo. — Parimente a Parigi presso Chiquet con due versi: *Soit que nous veillons* etc. — All'opposto, Franc. Borsi *fecit*, 1774. — Pure all'opposto, I. Bruynel *exc.* Antwerpiae. Ma è una debole copia, in foglio, dell'intaglio del Poilly. — A. Boucher Desnoyers *sculp.* con la scritta: *La Vierge au Linge;* in foglio grande. — Pure in foglio grande, I. B. Massard *sculp.* — In foglio, I. I. Avril, 1813. — In foglio, Antonio Banzo. — In piccolo foglio, L. C. Ruotte. — In foglio grande per il *Musée Napoléon*, da Ingouf, il giovine, con questa scritta: *Le Silence de la Vierge.* — Bovinet, per la *Galerie Filhol.* — In piccolo foglio, Gerard, 1845. — In foglio, Pietro Metzmacher, 1855. — Landon n° 108. — I. Poiret dis., Claudius Randon fec. È un ovale in foglio con varianti, poichè il Bambino Gesù sta coricato in altro modo, e il paese è diverso. — Cavato dalla stampa del Poilly, un tondo con la figura di san Giuseppe aggiunta a sinistra. — La sola testa del Bambino Gesù; litografia fatta a Parigi da Giov. Gigoux.

ANTICHE COPIE.

a) Nella Galleria Bridgewater, a Londra;[1] tavola alta cen. 73, larga 52. Fu comprata alla vendita di quella Orléans per 300 lire sterline: la incise, in piccolo foglio, P. W. Tomkins per la *Stafford Gallery*, pubblicata da W. Young Ottley.

b) Un'altra copia che era nella Raccolta del duca di Choiseul, passò in quella di Agars a Londra. Vedasi l'opera di C. Augusto Goede intorno all'Inghilterra, ec.; vol. IV, pag. 74.

c) Una terza che era appresso gli eredi d'un prete francese, segnata RAPHAEL. 1512 (alta cen. 67, larga 48), fu esposta a Trèves e fu poi trasportata in Inghilterra, dove esiste

[1] Nel Catalogo di quella Galleria del 1856, è registrata sotto il n° 36 come l'originale di Raffaello, e si dice « pervenuta dalla Raccolta di sir Giosuè Reynolds ». Waagen la crede antica e buonissima copia. (*Nota del Lacroix*).

sempre. Vedasi *Artistisches Notizenblatt;* Dresda, fas. del 3 febbraio 1834.

d) Una bellissima e finissima copia si vede nella sagrestia della Cattedrale di Toledo, in cui peraltro la veste di Nostra Donna è rossa e non turchina come nell'originale.

e) Nella nostra vita di Raffaello fu citata una copia, o meglio un'imitazione, con quattro santi in piedi, grandi al vero, che era nel Duomo di Urbino, attribuita a certo Antonio Sanzio.

83. MADONNA DI FOLIGNO.

Tavola trasportata su tela, alta 2.87; larga 1.89.

Nostra Donna seduta sulle nubi in mezzo ad una gloria di forma rotonda lumeggiata d'oro, è circondata da molti angioli veduti per metà e appena accennati nell'azzurro del cielo. Regge con la sinistra il Divin Figliuolo ritto a destra, e coll'altra mano lo copre con piccolo panno. Ambedue guardano il donatore Sigismondo Conti, che sta in basso inginocchiato e in adorazione dal lato destro, presentato alla Vergine da san Girolamo ritto dietro a lui. San Giovambatista, in piedi a sinistra, accenna il Salvatore, e dinanzi si vede ginocchioni ed estatico san Francesco. Un angioletto nudo, ritto in mezzo ai due gruppi, regge una tavoletta su cui era forse scritta la donazione del quadro. Il fondo rappresenta una città posta sopra un monte, e dal cielo dove si apre l'arcobaleno, cade un globo infocato.[1]

Nella vita di Raffaello abbiamo fatto notare la perfezione dell'opera, massimamente la forza del colorito; ma conviene che assumiamo ora la parte del critico, imperocchè la Vergine ha piuttosto i lineamenti d'una graziosa donna che della Madre di Dio; il Bambino Gesù è in una mossa troppo caricata, e san Giovambatista, mentre non rivela la santità, ha un [illegible]ccio assai difettoso; il che ci farebbe supporre che il disc[illegible] fosse guastato nel restauro. Dev'essere stata colorita in[illegible]o al 1511 per Sigismondo Conti, segretario intimo del

[1] Secondo la tradizione sarebbe una bomba, a ricordare il pericolo [illegible] da Sigismondo nell'assedio di Foligno, sua città natale. L'arcobaleno [illegible]bbe significare la riconciliazione del donatore con Dio.

papa, e forse doveva sevire per *ex voto*, poichè il ricordato signore morì l'anno dopo nel mese di febbraio. Dice il Vasari che prima adornò l'altar maggiore della chiesa d'Aracelì a Roma, ma dopo il 1565 era a Foligno nella chiesa di sant'Anna, unita al monastero delle Contesse: però non si sa nulla di questa traslazione, e solamente è noto che il vescovo Maffei, in occasione di una visita al convento, lesse sul quadro la seguente scritta in lettere dorate: « Questa tavola la fece dipin- » gere messere Gismondo Conti, segretario primo di Giulio » secondo, et è dipinta per mano di Raphael de Urbino, et » sora Anna Conti nepote del dicto messere Gismondo l'ha » facta portare da Roma, et facta mettere a questo altare » nel 1565 a dì 23 di maggio. » Vedasi la nota del Comolli alla *Vita inedita di Raffaello*, ec.; Roma, 1790, pag. 44. Tolta dai Francesi durante le guerre d'Italia, giunse a Parigi molto guasta, fu trasportata sulla tela da Haquin e restaurata da Roser di Eidelberga. Nel *Précis historique des productions des Arts*, etc. di Landon (Paris, an. X, 1801), si legge come avvenne il trasporto, e il baron Boucher Desnoyers diede delle interessanti notizie nella sua Appendice all'opera di Quatremère de Quincy, pag. 44. Staccata la tavola dalla tela, si vide bene l'intero disegno della composizione fatto a pennello con colore scuro, e si notò che la destra mano del san Girolamo era stata disegnata in due modi. Avvenuta la pace del 1815 il quadro fu restituito all'Italia, ma non lo riebbe la chiesa di Foligno: oggi trovasi nella Galleria Vaticana.

Incisioni. — *Vincentius Victoria Hispan. Canon fecit.* Brutta acquaforte, all'opposto, in piccolo foglio. — Debole incisione di P. A. Pazzi, in foglio. — Il baron Boucher Desnoyers *sculp.* 1810, in foglio grande. — Devilliers, in foglio. — Nic. Schenker di Ginevra *sculp.*; Parigi, in foglio grande. — Filippo Tosetti, in foglio. — Ignazio Pavon; Roma, in foglio. — I. M. Saint-Evè, 1848, in foglio. — Beisson, in foglio, per il *Musée royal.* — Pigeot, 1813, per la *Galerie Filhol.* — Litografia di G. Bodmêr. — Pietro Marchetti, 1850, in foglio grande. — Landon, n° 443.

Incisioni della sola Vergine col Bambino. — Marcantonio, due volte; Bartsch, vol. XIV, numeri 52 e 53, il quale parla di tre copie e della stampa ritoccata da Agostino Caracci, che ci aggiunse due teste di angioli. — Girolamo Scotto, 1818, in 8°, con dei cambiamenti copiati da un quadro della stessa grandezza. — Acquaforte di I. Brulliot, in foglio grande. — La stessa Vergine col Bambino in atteggiamento un po' diverso:

vi è san Giuseppe a destra in una campagna. Questa stampa in piccolo foglio, fu eseguita da Antonietta Bouzonnet Stella.

Una copia del dipinto attribuita al Sassoferrato, la possiede il conte Giacomo Mellerio di Milano: il disegno della sola Vergine col Bambino a matita su carta turchina, fu comprato nel 1850 per 470 fiorini alla vendita del re di Olanda e passò in Inghilterra. È danneggiato, e sembra fatto sull'intaglio di Marcantonio.

84. IL PROFETA ISAIA.

Affresco, alto 2.60; largo 1.62.

Il Profeta seduto volge la testa dal lato destro, e presenta allo spettatore, che pare veda da quella parte, una pergamena su cui sta scritto in ebraico il secondo versetto del ventisettesimo capitolo di questo Profeta: « Aprite le porte, onde il popolo che crede, entri. » Due putti che recano una ghirlanda di foglie e di frutti, stanno un poco più in alto sull'architrave dietro a Isaia, e tengono pure una cartella, dove in greco si legge la dedica: « A sant'Anna madre di Maria; alla santa Vergine, madre di Dio; a Gesù Salvadore, Giovanni Corizius. » E infatti Raffaello dipinse il Profeta per commissione di Giovanni Corizio, detto anche Giovanni Corycius Lucumburgensis. Era costui un gentiluomo tedesco, giudice civile a' tempi di Leone X,[1] e mecenate dei dotti e degli artisti. Nel 1512 fece collocare un gruppo marmoreo di Andrea Sansovino, con Nostra Donna, il Bambino Gesù e sant'Anna, in onore di questa sua Patrona, nella chiesa di sant'Agostino a Roma, come si legge nella seguente iscrizione incisa nello zoccolo:

JESU . DEO . DEIQ . FILIO . MATRI
VIRGINI . ANNAE . AVIAE . MATERNAE
IO . CORICIVS . EX . GERMANIS
LVCVMBURG . PROT . APOST . DDD.
PERPETVO . SACRIFICIO . DOTEM
VASA . VESTES . TRIBVIT . MDXII.

Raffaello dipinse l'Isaia sul pilastro stesso dove è appoggiato il gruppo non più tardi del 1512; poichè uno dei suoi sco-

[1] Vedasi W. Roscoe, *Vie de Léon X*, pag. 145.

lari copiò i putti di quest'affresco per colorire quelli che reggono lo scudo con le armi di Giulio II in una delle Sale Vaticane, ed è noto che quel papa morì nel febbraio del 1513.

Racconta il Biografo Aretino che Raffaello stava per terminare quest'affresco, quando Bramante[1] gli fece vedere le pitture di Michelangiolo nella Sistina, dalle quali fu così colpito che, scontento della figura del Profeta quasi compiuta, ordinò che fosse buttata a terra e ne colorì un'altra più grandiosa e piena di maestà. Ed è cosa certa che nei Profeti di Raffaello si vede un'imitazione di quelli coloriti dal Buonarroti; ma bisogna confessare che quello studio non gli giovò molto, e gli fece anzi perdere la sua maniera. L'imitazione del caratteristico grandioso di Michelangiolo diede soltanto una non bella gravità di forme; laonde quel maestoso che si scorge nell'Isaia, altro non è che mancanza d'espressione. Non possiamo perciò accettare il giudizio del Vasari; giudizio che fa fede della sua cieca predilezione per il Buonarroti, e siamo anzi lieti che Raffaello ripigliasse presto la sua originalità.

Ora quell'affresco è molto guastato, perchè un sagrestano il quale pretese di lavarlo, lo peggiorò talmente in alcune parti che, sotto il pontificato di Paolo IV (1555), Daniele da Volterra ebbe incarico di restaurarlo, ciò che lo indebolì più di quello che era: tuttavia alcuni particolari sono ben conservati e fra questi la destra gamba del Profeta. Nè, a proposito di questo dipinto, pare verosimile l'aneddoto riferito dal Richardson nel suo *Traité sur la peinture;* vol. III, pag. 154. Egli racconta che il Corizio chiese parere a Michelangiolo intorno al prezzo domandato da Raffaello che gli sembrava eccessivo, e il Buonarroti dopo avere esaminato l'affresco giudicò, che « il solo ginocchio valeva il prezzo richiesto. »

Incisioni. — Un antico anonimo maestro italiano, nella maniera di Giulio Bonasone, alto cent. 29; largo 17. Non ha alcuna iscrizione. — Enrico Goltzius, 1592, piccola stampa sul

[1] Era molto incerto il luogo dove nacque Bramante, e molti credevano a Urbino, ma il Geymüller ha potuto confermare che la sua nascita avvenne senza dubbio a Monte Asdrualdo presso Fermignano, tre miglia distante da Urbino. Vedi l'opera del ricordato Geymüller col titolo *Les Progets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome;* Paris, 1875-1880, pagg. 18 e 20. Nel 4° fascicolo, anno I, dell'*Archivio Storico dell'Arte;* Roma, 1888, è riportato un documento del 1510, nel quale Bramante, che ivi è detto *hasdrubaldino*, è chiamato come arbitro nella lite per cagione di una casa, tra il card. Francesco Soderini, e maestro Febo Brigotto, medico. (*Nota del traduttore*).

disegno di Gasparo Celio; Bartsch, vol. III, pag. 82, n. 269. — Copia, all'opposto, in piccolo foglio, col nome di Goltzius, 1592, e l'indirizzo Clem. di Jonghe. — Copia di N. Visscher. — R. von Bolten, in foglio. — Cesare Fantetti, 1607 con iscrizione, in piccolo foglio. — Nic. Chaperon, 1649, in foglio, con cambiamenti. Serve di frontespizio alla Bibbia di Raffaello. — *Josephus Cereda, Mediolanensis*, 1779, in foglio, con due iscrizioni. — I. Bonajuti, in foglio. — Seb. Langer, acquaforte, in 8°. — Anonimo, acquaforte molto manierata, in 8°.

COPIE.

a) Una buona a olio, su tela, attribuita ad Annibale Caracci, è nella Galleria di Belvedere a Vienna. (Alta 2.27; larga 1.46.) Si trovava nel convento di Santa Croce in Vienna, e fu donata nel 1798 all'imperatore Francesco II per la Galleria dei quadri dal P. abate Mariano Reutter. — La incise Seb. Langer per l'opera di Haas concernente le Gallerie, vol. I.

b) Un'altra molto annerita che sembra uscita anch'essa dalla scuola del Caracci, si vede nella Raccolta della Biblioteca Ambrosiana a Milano.

c) La Galleria di Dresda ne possiede una bella di Mengs, alta 2.84; larga 1.78.

85. DUE PUTTI CON LE ARMI DI GIULIO II.

Furono attribuite al Sanzio queste armi tenute da due putti, che erano sopra il cammino della sala detta di Innocenzio VIII in Vaticano. Si consultino il Taja, *Descrizione del palazzo apost. Vaticano*, 1750, pag. 410; Richardson, *Traité de la peinture*, pag. 282; Longhena, pag. 410, e Pungileoni, pag. 133. E fa meraviglia che soltanto quest'ultimo scrittore abbia conosciuto che i due putti sono una perfetta imitazione di quelli coloriti nell'affresco dell'Isaia. Quando circa vent'anni sono fu ingrandito il Museo Vaticano, segarono il muro dove erano le armi, e uno dei putti, dicono, fu trasportato in Inghilterra, l'altro lo comprò il pittore Wicar che, alla sua morte, lo lasciò all'Accademia di San Luca di Roma. Quest'ultimo frammento è il putto del sinistro lato, veduto di faccia, il quale ha nel braccio destro una ghirlanda di foglie come nell'affresco dell'Isaia. Ma è

molto danneggiato, e fu così ridipinto e tanto verniciato da non poter più giudicare della sua esecuzione. In ogni modo dobbiam credere che le armi furono colorite da uno scolare di Raffaello.

86. RITRATTO DI DONNA.

Tavola nella Tribuna di Firenze.

È mezza figura di giovine e bella donna veduta quasi di faccia e un po' rivolta a sinistra. Un cerchio dorato con foglie verdi le circonda il capo: tiene con una mano la sopraveste guarnita di pelle, che in parte le copre la vita di velluto turchino scuro. Sul fondo d'un verde opaco si legge la data 1512. Gli ornamenti della vita e della corona, il monile che le splende al collo, l'anello che le adorna uno dei diti e anche i capelli, sono lumeggiati d'oro come nei ritratti del Mantegna e di Holbein; ciò che aumenta la ricchezza e la bellezza del dipinto. Il colorito caldo e forte, rammenta molto le opere di Giorgione a cui fu varie volte attribuito, nonostante la data del 1512, essendo egli morto nel 1511. E men ragionevole fu il crederlo di Sebastiano del Piombo che aveva altra maniera e tutt'altro colorito: laonde è certamente di Raffaello,[1] notevole per grazia, soavità e perfezione, a cui non arrivarono altri maestri. Fino dal 1589 era così descritto come opera del Sanzio nell'inventario dei quadri della Tribuna: « Un quadro simile (ritratto) d'una donna in tavola » un bragio ingniudo e schollata con sua cornice simile alta br. » 1 $^1/_3$, larga br. 1 $^1/_8$, di mano di Raffaello da Urbino. » Ma sventuratamente non si dice nello stesso inventario chi sia quella donna, non potendo crederla l'amante di Raffaello, poichè il suo ritratto, secondo il Vasari, era appresso Matteo Botti in Firenze, e anche cent'anni dopo si trovava sempre nella stessa casa, quando Giovanni Cinelli pubblicò, nel 1677, le *Bellezze della città di Firenze* di Francesco Bocchi, dove il quadro è così descritto: « Ci è ancora un ritratto di una giovane di bel sem- » biante e leggiadro, dipinto da Raffael da Urbino: il quale è

[1] Eugenio Müntz, nel citato libro *Raphäel, sa vie*, etc.; Parigi, 1886, registra questo ritratto in una nota di opere, che, secondo lui, non sono del Sanzio; e veramente oggi non si tiene più per sua, chè lo stile e il colore sono della maniera veneziana; laonde credo che giudichino bene coloro i quali l'attribuiscono a Sebastiano del Piombo. Per lungo tempo fu detto essere il ritratto della Fornarina, altri crede che sia quello della Beatrice ferrarese, di cui si parla nella seguente pagina, nota 2. (*Nota del traduttore.*)

» tenuto dagli artefici in grande stima: e sì come fu questo » pittore ammirabile, così è l'opera nobile, e famosa appresso » tutti. » Sono questi fatti e queste date così certe, da distruggere quanto asserì Tommaso Puccini che, nella *Reale Galleria di Firenze* (1794, vol. I, pagina 6) pretese di provare, sulla testimonianza di un documento trovato dal Galluzzi negli archivi Medicei, che un figlio di Matteo Botti lasciò la metà de' suoi beni al duca Cosimo I, morto nel 1574, e che il ritratto dell'amante di Raffaello faceva parte del legato. Ma allora converrebbe riportare il lascito a molti anni dopo, imperocchè nel 1677 il quadro si trovava sempre in casa Botti: però di questa questione ne parleremo di nuovo nell'occasione di discorrere d'un altro ritratto di Raffaello, che è ai Pitti.

Intanto si domanda, chi è la bella donna ritratta nel quadro della Tribuna? Il Missirini col suo solito modo di difendere e propagare opinioni errate, credette di vederci Vittoria Colonna, che Sebastiano del Piombo dipinse con disegno del Buonarroti;[1] e a conferma cita una stampa d'Enea Vico incisa sul quadro originale dello stesso Sebastiano; stampa che il Longhena fece intagliare per la sua traduzione dell'opera di Quatremère de Quincy (pag. 669). — Abbiamo pure un intaglio di W. Hollar del 1650 che riproduce lo stesso dipinto. (*Ex coll. Joh. et Jac. van Verle*, con questa scritta: *Ritratto di Vittoria Colonna, fatto da Sebastiano del Piombo*, ec.) Ma tutte le stampe attestano che quei ritratti non somigliano, tranne che nel movimento del braccio, a quello della Tribuna: la forma della testa e delle vesti sono poi tanto diverse, da non meritare che continuiamo a discutere l'opinione del Missirini. Altri scrittori supposero che in esso fosse ritratta la duchessa Elisabetta d'Urbino, o Emilia Pia; ma allora con più ragione si potrebbe congetturare che sia il ritratto di quella Beatrice ferrarese ricordata dal Vasari, della quale non dà alcuna notizia, e noi non sappiamo chi fosse.[2] Dopo il Vasari altri scrittori la chiamano Beatrice

[1] Questo bellissimo ritratto, citato dal Vasari, veduto di profilo, di un' aria di volto straordinariamente severa e di forme grandiose, nel 1820 passò dal palazzo Colonna di Roma al Day di Londra. Ne duole peraltro che sia stato troppo ripulito.

[2] A proposito di questa Beatrice ferrarese, è una nota di Gaetano Milanesi nella sua edizione del Vasari (Firenze, G. C. Sansoni, vol. IV, pag. 356), dove dice che essa fu certamente una celebre cortigiana di Roma. E in prova cita una lettera con la data del 23 aprile 1517, che fa parte della filza 9 delle Scritture Strozziane custodite nell'Archivio di Stato di Firenze, la quale è sottoscritta da una Beatrice di Ferrara e indirizzata a Lorenzo duca d'Urbino,

d'Este, sebbene ai tempi di Raffaello nissuna principessa della casa d'Este portasse quel nome,[1] non potendo ammettere che si voglia parlare di Beatrice moglie di Lodovico Sforza, morta nel 1497. E poichè nella *Beatrice ferrarese* non è possibile riconoscere alcuna principessa d'Este, bisogna concludere che in quel dipinto ritrasse forse una illustre gentildonna di Ferrara, nota allora pel suo ingegno e improvvisatrice, ma della quale non rimane alcuna notizia. Questo pensiero ci è venuto dinanzi al ritratto della Tribuna: la sua posa alquanto ricercata, il suo sguardo fisso e ispirato, e finalmente la sua corona d'oro con foglie di lauro, emblema dei poeti e particolarmente degli improvvisatori, ci è sembrato che potessero dar motivo ad una congettura che merita d'essere considerata. Una lettera scritta da Ferrara il 27 ottobre 1523 e indirizzata al cardinal Bembo da Graziosa Pia, termina così: « Le raccomando la mia Beatrice » e me insieme. » (Vedi, *Delle lettere di diverse principesse et altre signore a mons. V. Bembo;* Venezia, 1560, lib. II, pag. 296.) Speriamo che queste poche notizie siano eccitamento ad altri studi per farci finalmente sapere chi sia la persona figurata in questo stupendo ritratto.

Incisioni.—Raffaello Morghen, 1809, col titolo, *Raphaelis amicitia celeberrima la Fornarina*. In foglio. — P. Cenci, in piccolo foglio. — Bonaini, 1832, in 8°. — Achille Martinet del., Leisner sculp., 1845, in foglio.

Nella Galleria Corsini a Roma trovasi un antico quadro in cui è evidentemente imitato questo ritratto, ma il copiatore alterò il carattere della figura ponendola dinanzi ad una tavola con sopra un'urna, come se si fosse voluto rappresentare la Maddalena.

il cui contenuto fa fede che fu scritta da una cortigiana. Non può dunque congetturarsi che Lorenzo facesse dipingere a Raffaello la sua amasia? (*Nota del traduttore*).

[1] Vedi il Litta, *Famiglie celebri italiane*. — Il P. Pungileoni, nell'*Elogio storico di Giovanni Santi*, erra quando crede (pag. 110) che la lettera di Veronica Gambara in data del 5 settembre 1528, non sia diretta alla marchesa di Mantova, ma a Beatrice d'Este. Quella marchesa si chiamava Elisabetta ed era figliuola d'Ercole d'Este, nata nel 1490 e morta nel 1530.

87. RITRATTO DI BINDO ALTOVITI.

Tavola, alta 0.59; larga 0.44.

È un bel giovine con occhi celesti, che volge la testa a sinistra: una nera berretta copre i suoi lunghi capelli biondi, che gli scendono abbondanti sul collo e tiene la destra, con molta grazia, sul petto. Fino al 1801 quel ritratto rimase in Firenze nell'antica casa Altoviti, dalla quale lo comprò per 3500 zecchini il principe Luigi, erede del trono di Baviera, e per varii anni fu tenuto nascosto da Giovanni Metzger che aveva commissione dal detto principe d'acquistare oggetti d'arte in Italia, temendo d'essere scoperto perchè il Governo lo voleva. Oggi è l'ornamento della Pinacoteca di Monaco,[1] dove fu da noi veduto in buono stato di conservazione; ed essendo di un colorito più caldo e forte del precedente ritratto, rammenta meglio la maniera di Giorgione. Considerato per due secoli e mezzo dalla famiglia Altoviti come ritratto di Bindo, a un tratto, sul cadere del settecento, diventò, secondo il Bottari, quello di Raffaello dipinto da lui. Quell'erudito che aveva la mania di scoprire ritratti del Sanzio coloriti di propria mano, interpetrò a suo favore questo passo, molto incerto, del Vasari: « Ed a Bindo Altoviti fece il ritratto suo quando era giovine. » Convien dire che il Biografo Aretino non espresse chiaramente se si trattava di un ritratto dell'Urbinate o dell'Altoviti; nè l'Armenini fu più chiaro nella sua opera, *Dei veri precetti della pittura* (Ravenna, 1587, pag. 191), avendo scritto: « Se ne trovano pur molti » (ritratti) per mano di Raffaello in Firenze, già da lui fatti » in Roma al tempo di Leone e di Clemente, ritratti da lui mi» racolosamente con Bindo Altoviti. » Ma basta paragonare questo con gli altri che fece di sè stesso, per decidere che non può essere il suo. E non soltanto la testa del giovine non rassomiglia a quella del Sanzio; non solo la forma del naso, della bocca e del mento è diversa, ma in questo gli occhi sono celesti e i capelli biondi, mentre Raffaello ebbe occhi e capelli scuri. Nè tra l'uno e l'altro ci è somiglianza nell'espressione

[1] Nel Catalogo del 1853 aveva il n° 581, ed era sempre registrato come il ritratto di Raffaello. (*Nota del Lacroix*).

del volto, chè in quello di cui parliamo è alquanto sensuale, ciò che non s'accorda col carattere dolce e cogitabondo dei veri ritratti di Raffaello. Non poteva perciò trovar credito l'opinione del Bottari presso gl'intelligenti del suo tempo, come l'attesta un passo di una lettera di Winckelmann al barone di Riedesel, in data dell'aprile del 1763.

Anche Tommaso Puccini e il Lanzi si opposero all'opinione del Bottari, ma C. F. Rumohr incappò in una strano errore affermando nelle sue *Italienische Forschungen* (vol. III, pag. 8), che il Wicar, stimolato dal Missirini,[1] era stato il primo a giudicare quel ritratto di Bindo Altoviti, mentre fu sempre conosciuto e descritto per tale fino a che non saltò in testa al Bottari di vederci Raffaello: e sebbene questa opinione non possa sostenersi, tuttavia fu creduto di avvalorarla con una frase dell'opera apocrifa, che porta il titolo di *Vita inedita di Raffaello da Urbino*. Ma uno studio comparativo delle opere di questo pittore toglie ogni dubbio, e offre il modo d'intendere l'equivoca espressione del Vasari. Chiunque sa di pittura deve riconoscere che il quadro non può essere stato fatto prima del 1512, e a questo tempo Raffaello aveva ventinove anni, mentre il giovine in esso ritratto ne può avere appena ventidue. E la data del dipinto e l'età del giovine vanno concordi, quando non si voglia trovare una diversa persona da Bindo Altoviti, il quale essendo nato ai 26 settembre del 1490, nel 1512 entrava appunto nei ventidue anni.

Incisioni del ritratto considerato di Raffaello. — Iac. Frey in piccolo foglio, per la *Galerie de Florence*, ma poi non venne inserita nell'opera, perchè fu riconosciuto che non era il ritratto di Raffaello. — Giov. Batt. Cecchi, in piccolo foglio, per la *Serie degli uomini i più illustri in pittura*, ec. — Roberto Strange del., 1764, sculp. 1787; in piccolo foglio. — Raffaello Morghen, in piccolo formato. — Carlo Barth, 1816, in piccolo foglio. — Ritter, dall'intaglio di Morghen. — P. Cenci, da quello di Morghen — In un ovale, *Ioannes Farrugia Melitensis*, 1822. — In 8°, Fusinati, 1829. — I. Heinr. Lips, in 8° per la *Vita di Raffaello* del Fuessli. — F. John, in 12°, per l'*Aglaja*. — Litografia del Piloti, in foglio grande. — Parimente, in gran foglio, di Nic. Strixner. — Bonissimo disegno di W. Flachenecker, litografia di I. Selb.

[1] Vedasi Melchiorre Missirini, *Del vero ritratto di Raffaello Sanzio*; Roma, 1821.

Trovammo due antiche copie di questo ritratto; una nel palazzo Saracini a Siena e l'altra nella Raccolta del cav. Carmine Lancellotti a Napoli.

88. MADONNA DELLA GALLERIA BRIDGEWATER.

Quadro in tavola trasportato su tela, in mezza figura, alto 0.83; largo 0.60.

Nostra Donna piegata a sinistra ha il Bambino Gesù disteso in grembo e sul destro braccio, posando la manca mano sul petto. Il divino Fanciullo, con vivissimo movimento, prende con la destra il velo della Madre e la guarda, mentr'essa amorosamente lo contempla. Bellissimi sono il disegno e il modellato, massime nella figura del Bambino, di cui non si potrebbe ideare un disegno più perfetto dalla spalla ai piedi. Le carni sono, in molte parti, trasparenti, forse per essere stato troppo ripulito, giacchè qua e là si scorge, sotto il colore, il disegno tanto da conoscerne i pentimenti. Questo bellissimo quadro passò dalla Raccolta del Seignelay nella Galleria degli Orléans, dove fu trasportato sulla tela dal Hacquin. Lo comprò a Londra il duca di Bridgewater per tremila lire sterline, e lo collocò nella sua Galleria detta sovente del marchese Stafford, suo erede. Oggi lo possiede lord Ellesmere.[1]

INCISIONI. — A. L. Romanet, in piccolo foglio, per la *Galerie d'Orléans*. — Nic. de Larmessin, in foglio, per il *Cabinet Crozat*. — N. Houlanger, o I. Boulanger, in foglio grande, con paese per fondo. — De Poilly, in foglio grande, con la scritta: *Dilectus meus mihi et ego illi*. — F. Poilly incise e *exc.* con la scritta: *Virgini Matri*. È ovale. — Pure ovale con contorno di fiori, e sotto la veduta del monastero di Suben, in piccolo foglio di G. Heinzmann. — Nic. Guidetti, Roma 1827, col titolo *Mater Amabilis*. — G. L. Schuller, 1827. — Lorichon in foglio, 1832: *Madonna du palais Bridgewater*. — Carlo Cattaneo, a granito, in piccolo foglio. — Debole intaglio, in piccolo foglio, di I. V. Dulmer. — Litografia, in foglio, di P. M. Ochse. — Piccola stampa cavata dalla copia di Napoli: Garavaglia dis., Faustino Anderloni inc., 1824. — Landon, n° 145.

[1] Porta il numero 38 del Catalogo (1856) della Raccolta che si chiama sempre *Bridgewater Gallery*, sebbene, dopo la morte del duca Bridgewater, diventasse proprietà di lord Egerton, secondo figliuolo di lord Stafford; e, morto Egerton, di lord Ellesmere. Crede il Waagen che il trasporto sulla tela fosse la cagione del « presente cattivo stato del quadro ». (*N. del Lacroix*).

Nella Raccolta dei disegni di Firenze, trovasi un primo e leggero schizzo di questa Madonna: altro disegno con due Vergini della stessa composizione, sono nella Raccolta del Louvre.

ANTICHE COPIE.

a) Tavola nella Galleria di Napoli, di buon disegno ma di freddo colore, alta 1.08; larga 0.78. Fu incisa dall'Anderloni.

b) A Genova, nel palazzo Pallavicini.

c) Tavola del Museo di Berlino col n° 267, alta cent. 81; larga 62.

d) Del Battoni, nella Raccolta del castello di Gotha.

e) Nell'Istituto Stäedel a Francforte sul Meno, con fondo a paese, la cui maniera fa supporre che fosse eseguita in Francia nel decimosesto secolo.

f) A Bruselles, nella Raccolta del conte Ippolito Villain.

Molte altre antiche copie di questo dipinto sono in Alemagna, ma sarebbe un andar troppo per le lunghe a registrarle.

89. MADONNA COL BAMBINO GESÙ.

Tavola trasportata in tela con mezze figure, alta 0.81; larga, 0,65.

Nostra Donna assisa sopra un banco, tiene il Fanciullo Gesù ritto e amorosamente se lo stringe al seno, mentre egli l'abbraccia e sorridente guarda lo spettatore. La Divina Madre abbassa gli occhi in lieta contemplazione: nel fondo si scorge una parte di paese. Peccato che questo quadro abbia molto sofferto e in alcune parti sia così scolorito da non rimanere che l'abbozzo. Ma dal danno abbiamo il benefizio di conoscere la maniera con cui dipingeva Raffaello; imperocchè si vede che prima disponeva i chiari trasparentissimi nelle ombre, rossastri nelle mezze tinte e quasi bianchi nei chiari; poi ripassava con una tinta assai leggera a modo di velatura, e così otteneva forza di tono, pur conservando lo splendore del suo colorito.

Fu acquistato dal Willet alla vendita della Galleria degli Orléans per centocinquanta lire sterline: lo possedettero suc-

cessivamente Enrico Hope e il poeta Samuele Rogers, e ora si trova nella Raccolta di R. I. Mackintosh a Londra.[1]

Incisioni. — Piccola stampa del Du Flos. — Parimente piccola stampa di Giancarlo Flipart per il *Cabinet Crozat.* — I. Bouillard, per la *Galerie d'Orléans.* — In 8°, di L. Petit. — In foglio grande, di Nic. Guidotti; *Roma*, 1827. — Marco Zignani, inc., 1827, piccola stampa con dedica a Raffaello Morghen. — A granito, di madamigella Gerard. — Parimente a granito, in piccolo foglio, di P. W. Tomkins. — In 8°, ovale a granito, di G. W. Dulmer. — I. Berkowitz, in foglio: la cavò dalla copia del quadro posseduto dal principe Esterhazy attribuita a Timoteo Viti. — Legran, in piccolo foglio, acquaforte all'opposto copiata dalla ricordata stampa. — *La Madonna della Torre;* W. H. Watt dis. e inc., 1847, in foglio. — Landon, n° 325.

In casa Ceccomani a Perugia era un tempo il cartone originale: ora si trova in Inghilterra. (Vedasi *Guida al Forestiere per la città di Perugia*, 1784, pag. 241). Venduto all'incanto a Londra a un doratore per una lira sterlina, l'ebbe poi un pittore a pastello, certo Brocky, il quale lo restaurò e lo cedette nel 1843 al Colnaghi. Fece poi parte della Raccolta Cunningham e fu venduto all'incanto per 283 lire sterline e 10 scellini. Ora vedesi nella Raccolta del capitano Stirling a Londra: è eseguito a matita nera e somiglia tanto alla maniera di fra Bartolommeo da credere che Raffaello lo disegnasse negli ultimi giorni della sua dimora in Firenze, cioè nel 1508; tempo in cui si diede a imitare quel celebre pittore. — Fu litografato in foglio grande e della stessa dimensione da T. Fairland, 1843. È probabile che se ne valesse Paride Alfani, amico del Sanzio, quando colorì il bel quadro per la chiesa della Sapienza vecchia in Perugia, poichè la parte superiore con Nostra Donna seduta in trono in mezzo a una gloria di angioli, è veramente copiata dalla composizione di Raffaello. Nell'orlo della veste si legge: AN . D . MDXVIII . DOMENICVS . FECIT.

ANTICHE COPIE.

a) Nel palazzo Borghese a Roma, attribuita a Giulio Romano. — *b*) Altra del Sassoferrato, nello stesso palazzo. —

[1] Nella vendita di Samuele Rogers (1856) il quadro sarebbe stato comprato da R. I. Mackintosh, stando al Catalogo della Mostra di Manchester (n° 110), ma secondo il *Times* che parlò di quella Mostra, esso è di miss Burdett Coutts. Vedi *Trésors d'art*, ec., di W. Burger, pag. 58. (*Nota del Lacroix*).

c) Nel palazzo Albani a Roma. — *d*) Nella Raccolta dell'Accademia Carrara a Bergamo. — *e*) Nella Galleria del principe Esterhazy de Galanlha a Vienna. È attribuita a Timoteo Viti e fu incisa da I. Berkowitz: abbiamo pure un'acquaforte all'opposto di Legran.

90. SACRA FAMIGLIA DI NAPOLI.

Tavola, alta 1.70; larga 1.48.

Nostra Donna veduta quasi di profilo, siede in terra e contempla a mani giunte il Divino Fanciullo seduto sulle sue ginocchia. Sant'Elisabetta assisa a destra, prende una manina del Bambino Gesù come per invitarlo a benedire san Giovannino che gli sta inginocchiato davanti, con la croce di canna in una mano, tenendo l'altra sul petto in segno d'adorazione. Presso le fabbriche del fondo si vede la figura di san Giuseppe. Questo quadro benissimo conservato è tutto di mano del Sanzio, o almeno le parti principali debbono esser sue. La Vergine e il Putto sono méravigliosamente disegnate e modellate, e la santa Elisabetta esprime bene la bontà e la dignità. Il tono generale del dipinto è morbido e trasparente, ma forte nelle ombre: le carni del Divino Figliuolo e della Madonna hanno una luce biancastra nei chiari che si muta in rosso nelle mezze tinte, e le ombre sono di un colore trasparente tra il bigio e lo scuro. Più forte è il colorito del san Giovanni e anche più rossastro, il quale nella santa Elisabetta trae al giallognolo scuro.

Raffaello fece questo quadro per Lionello da Carpi Signore di Meldola,[1] che Lucio Marco descrisse nella sua opera, *Le Antichità di Roma*. Ulisse Aldrovandi dice nel suo Trattato, *Delle Statue antiche* ec. (Venezia, 1558, pag. 208) che era sempre « in casa del Reverendissimo di Carpi, » (Cardinale Ridolfo Pio di Carpi); poi passò nella Galleria Farnese a Parma, dalla quale venne per eredità al re delle due Sicilie. Quando nel 1805 i francesi occuparono Napoli, la regina portò seco il

[1] Gli ultimi annotatori del Vasari avvertono, che da alcuni si crede che sia questa una replica di Raffaello, da altri una bellissima copia di Giulio Romano e che l'originale si trovi nell'Imp. Galleria di Pietroburgo, data per copia dal Passavant. Vedi il vol. VIII, pag. 50, nota 3, dell'ediz. Le Monnier. (*Nota del traduttore*).

con altri oggetti preziosi, a Palermo e a Vienna, passò da Costantinopoli, e fu restituito a Napoli dopo la morte quella principessa. Trovasi pure nella stessa Galleria, il cartone anch'esso pervenutovi da quella Farnese, disegnato con matita nera e bianca; però essendo molto danneggiato, non solo fu in gran parte rifatto, ma gli si aggiunse un pezzo che mancava dal lato sinistro.

INCISIONI. — All'opposto, in foglio, *Petri Pauli Palumbi Novariensis; Romae*, 1571, ritoccata da Gaspero Alberti. — *Guillelmus Vallet. Raph. pinx. Romae, in palatio Farnesio;* in foglio, all'opposto, con stemmi e senza. — Guglielmo Morghen, napoletano, in foglio grande. — *La Bénédiction*, Desnoyers dis., C. Lorichon inc., 1844, in foglio grande.

Il primo schizzo di Raffaello senza il san Giuseppe, col fondo a paese dove vedesi una palma, fu inciso da Marcantonio; Bartsch, vol. XIV, nº 62. È detta la *Vergine delle Palme.* [1] — Copia A, nella maniera di Marco da Ravenna. — Copia B, all'opposto. — Landon, nº 249.

Un disegno della stessa composizione passò dalla Raccolta di W. Roscoe in quella di Esdaile a Clapham presso Londra.

ANTICHE COPIE.

a) Una trovasi ad Althorp nella Raccolta di lord Spencer ed è di un colorito freschissimo. Era da molti anni in una illustre casa di Bologna e si credeva l'originale; la qual circostanza e la maniera del dipinto fanno supporre che sia la stessa copia che il Vasari ricorda fatta in Bologna da Innocenzio da Imola.

b) Con alcuni cambiamenti se ne vede un'altra nella Raccolta del Miles a Leight Court, presso Bristol. Il fondo è paese col san Giuseppe. Fu intagliata dal Vallet, in 4º col titolo, *Raphael d'Urbin pinx. Romae.*

c) Nel palazzo di Madrid, alta 1.38; larga 1.11. Stando alla lettera scritta da Raffaello Mengs a Antonio Ponz, questa copia potrebbe essere di Giulio Romano, e forse è quella da

[1] Questo nome è dato alla Madonna di lord Ellesmere: quella del Museo di Napoli è detta del *Divino Amore* secondo il Cavalcaselle. Vedi *Raffaello, la sua vita e le sue opere;* Firenze, Successori Le Monnier, 1884. (*Nota del traduttore*).

noi veduta nella sagrestia della chiesa di san Lorenzo all'Escuriale. Ha un fondo diverso dall'originale ed è in tela.

d) Nel palazzo dell'Eremitaggio a Pietroburgo, che nell'*Art et Antiquité à Saint-Pétersbourg* dell'Hand (vol. I, pag. 99), si dice pervenutavi dalla Galleria di Cassel, altri più ragionevolmente credono che un tempo fosse nel Quirinale, e di là passasse nella Pinacoteca di Malmaison. Vedi il Catalogo di T. H. Schnitzler, pag. 116.

e) Nella Galleria del cardinal Fesch a Roma si vedono due copie, una di grandezza simile all'originale, l'altra molto più piccola ma bellissima. Sarebbe forse quella che Rehberg vide nel palazzo Belgioioso a Milano, e che era detta *il cammeo di Raffaello?*

f) Nella villa Panfili presso Roma esiste una copia assai discreta.

g) Nella Raccolta del Camuccini avvene una così bella che viene attribuita a Giulio Romano, e forse è quella che I. G. Iacobini incise a Roma nel 1727.

h) Presso gli eredi dell'incisore Giuseppe Longhi a Milano: è bellissima e si crede di G. Francesco Penni. — Fu incisa, in foglio grande, da Gius. Longhi nel 1827.

i) Nella Raccolta del marchese De Cambis a Avignone, creduta l'originale tanto è buona quest'antica copia.

j) Nel Museo di Berlino, che pare eseguita da un antico pittore olandese.

k) Nella Raccolta del Castello di Gotha.

l) Molte copie sono in Alemagna, le più portate dalla Francia di cui si hanno varie incisioni antiche e moderne, ma noi ricorderemo soltanto queste: Nic. Pitau, Parigi, 1662, all'opposto, in foglio. — C. Cesio dis., G. Vallet, inc. — M. T. Rousselet, in foglio. — Debole incisione in piccolo foglio di G. Gavedoni. — C. Ant. Bouzonnet Stella, con a destra una palma coi frutti. Questa stampa è alta cent. 87; larga 58. — Augusto Neureuther, in foglio. — Litografia di F. Rehberg. — Fu incisa in un ovale la sola testa della Madonna quasi della grandezza del dipinto da F. Poilly: è in foglio grande col titolo, *Virgin. Matri.*

Una libera imitazione del quadro, opera di Innocenzio da Imola, è nella Galleria di Bologna. Se ne ha un intaglio di F. Rosaspina nel 50° fascicolo della *Pinacoteca di Bologna.*

91. LA VERGINE DEL PESCE.

Tavola trasportata in tela, alta 2.14; larga 1.61.

La Vergine seduta in trono ha sulla ginocchia il Bambino Gesù che guarda affettuosamente il giovinetto Tobia, con in mano il pesce, presentatogli dall'Angiolo Raffaele. Sta ritto a destra san Girolamo col leone ai piedi in atto di leggere un grosso libro, sul quale il Divin Fanciullo posa una mano. Il fondo è una cortina appena alzata che lascia vedere un po' di cielo dal destro lato. Stando al Vasari, sembrerebbe che Raffaello la colorisse a Napoli. « Fece, egli dice, a Napoli una ta» vola, la quale fu posta in san Domenico nella cappella dove » è il Crocifisso che parlò a san Tomaso d'Aquino. » Ma lo stesso scrittore afferma in altro luogo, che nulla di notevole in pittura era stato fatto a Napoli da Giotto in poi, che peraltro vi erano stati spediti vari quadri da altare di mano del Perugino e di Raffaello; laonde questa dichiarazione toglie (così pare a noi) qualunque controversia a cui potrebbe dar luogo la prima asserzione del Biografo Aretino. Negli *Annali della città di Napoli* (Napoli, 1849, pag. 139), Don Francesco Capecelatro riferisce questi fatti sotto l'anno 1638: « Il vicerè, duca di Medina, il » quale a guisa del suo predecessore Monterey, desiderava di » spiegare un gran lusso nell'ornamento del suo palazzo, ebbe » l'idea di riunire più quadri di maestri per formare una » Galleria. Onde raggiungere questo scopo, col concorso » del P. Ridolfi generale dei Domenicani, fece cavare dalla » chiesa del convento dei suoi religiosi due quadri moltissimo » stimati: l'uno, il celebre Tobia di Raffaello che adornava la » cappella della famiglia del Doge; l'altro era una delle più » belle opere di Luca di Leyda. Dalla chiesa di santa Maria » della Sanità, prese inoltre un secondo quadro di Raffaello col » solo consenso del principe di Belvedere, uno dei soprinten» denti degli Incurabili, senza aver riguardo all'opposizione » degli altri amministratori dell'Ospizio; levò dalla loro chie» sa, nella notte, un magnifico quadro di Giulio Romano, che » don Pedro di Toledo aveva donato a quella chiesa medesima » sulle istanze di Filippo II. » E in data 7 ottobre del 1642, l'inviato di Toscana Vincenzio Muzzi così scriveva al suo Governo: « Giovedì il vicerè (duca di Medina) fece uscire del Re-

» gno fra poche ore il priore di san Domenico, accompagnato » fino a'confini da cinquanta soldati a cavallo, per aver man- » dato a Roma molte scritture contro il Generale de'Domeni- » cani, Ridolfi. E tra gli altri capi che dicono essere nelle » dette scritture è, che quando il P. Generale Ridolfi fu qui, » donasse al signor Vicerè un quadro di Raffael d'Urbino di » molto valore, ch'era in san Domenico. » Vedasi nel tom. IV dell'*Archivio storico italiano* del Vieusseux; Firenze, 1846, pag. 325, *Narrazione e Documenti sulla storia del regno di Napoli* di Francesco Palermo.

La cappella, sotto il titolo di santa Rosa, dove si trovava il dipinto era di patronato della famiglia Acerra dalla quale passò nei Maramaldi e poi nei Doce.[1] Vedasi la illustrazione della chiesa di san Domenico Maggiore nell'opera del Volpicella: *Descrizione storica di alcuni de'principali edificii della città di Napoli;* Napoli, 1850; pagg. 246-250, 413-414. — Il dipinto che il Vicerè, duca di Medina, aveva fatto trasportare in Spagna intorno al 1644, nel 1656 lo possedeva il re Filippo IV, che lo fece collocare nell' Escuriale. E fu là che prese il nome di *Virgen del Pez,* poichè innanzi era chiamato, *El quadro de las cinco tablas,* per esser formato di cinque pezzi. I francesi costretti ad abbandonare la Spagna nel 1813, si presero il dipinto che arrivò a Parigi malconcio, e fu allora eseguito il trasporto sulla tela con molta diligenza dal Bonnemaison, pittore e restauratore di quadri. Al Trattato del 1815 il lavoro non era compiuto, ma lo fu poi dallo stesso artista per le premure del duca di Wellington, laonde nel 1822 questo quadro e gli altri quattro dello stesso Raffaello tolti alla Spagna, vennero depositati nel palazzo del marchese d'Almenara a Parigi, e di là fu rimandato a Madrid. Quando lo vedemmo noi era sempre nello studio del Bonnemaison, e molto ci colpì la sua sublime bellezza, giacchè, almeno nelle parti principali, è di mano del Sanzio. Rivedutolo a Madrid nel 1852, la memoria dell'impressione che ci aveva fatto trent'anni innanzi, si risvegliò e si confermò.

Questa tavola d'un tono quasi chiaro come nella *Madonna di san Sisto* a Dresda, è molto superiore a quel capolavoro per

[1] In una lettera del 20 marzo 1524 scritta da Napoli dal veneziano A. Michiel si dice: « In la medesima chiesa (S. Domenico) dentro la cappella » del signor Joan Baptista del Duco è l'Angelo con Tobia facto per man de » Raphael di Urbino ». *Memorie dell' Istituto Veneto,* 1860, pag. 413. (*Nota del traduttore*).

l'espressione delle figure. Non è possibile dar più maestà alla Vergine, più bontà, più gravità, più amabilità al Bambino Gesù, nè esprimer meglio la tutelare preghiera dell'Angiolo, il timido desiderio di Tobiolo e la virile dignità di san Girolamo. Inimitabili sono l'armonia e la forza del colorito: in mezzo alla composizione l'occhio riposa sul giusto tono turchino, ma forte, dei larghi panni della Vergine che fa risaltare lo splendore del suo bianco velo. A sinistra lo splendido color giallo delle vesti di Tobiolo, contrasta col rosso vivo di quella del san Girolamo: il tono verde sbiadito della cortina nel fondo e l'azzurro del cielo, danno risalto agli altri colori del primo presso, coi quali il tono giallastro dei gradini del trono e del ripiano armonizzano mirabilmente. Le mezze tinte poi sono compimento di quell'armoniosa bellezza del tutto, per la qual cosa Raffaello non ha emuli nella scienza di accordare i colori. I grandi maestri Veneziani si distinguono certamente per maggior ricchezza e forza di colorito, ma non hanno quasi mai nel tono generale dei loro dipinti, quella quiete e quella maestà che si ravvisa nelle opere del pittore d'Urbino. Vari danni sofferse la tavola nel trasporto sulla tela, e molti restauri ebbe la veste della Madonna che è come macchiata.[1] I capelli dell'Angiolo e del giovinetto Tobia che risaltavano tanto bene sul fondo, furono troppo ripuliti, e così le due teste perdettero molto del loro primo carattere. Altri minori danni si potrebbero ricordare nei particolari, ma senza farne parola, possiamo dire che il dipinto è discretamente conservato ed è il più bell'ornamento della Raccolta Italiana nella Galleria di Madrid.[2]

Nell'istoria del Sanzio fu scritto quant'era necessario per spiegare la composizione del quadro; tuttavia riferiremo anche l'opinione alquanto singolare di T. Henry che espose in un opuscolo. Egli crede che le figure del san Girolamo e di Tobiolo sieno allegoriche, per significare che il libro di Tobia doveva far parte della Bibbia, poichè fu san Girolamo che traducendo quel libro nella volgata, contribuì ad annoverarlo tra i Biblici. Aggiunge poi che l'amorevole mossa del Bambino Gesù nello stendere la mano sulla traduzione di san Girolamo, attesta della divina approvazione per il Libro di Tobia, mentre la

[1] Era stato restaurato anche avanti, poichè al braccio del san Girolamo fu aggiunto un merletto alla spagnola che Raffaello non può aver dipinto, ma che parve necessario in Spagna, per legge d'etichetta, alla dignità d'un cardinale ne' tempi di Filippo IV.

[2] Vedi vol. I, pag. 147, di quest'opera.

Vergine, che rappresenta la Chiesa, sta incerta ad ammetterla nella santa Scrittura, e per questo par che si scosti da san Girolamo. Il quale (non si può negare) per aver tradotto quel libro, ha, in certo modo, più prossima relazione con lui; ma l'interpetrazione di Henry non è per questo meno strana, e la nuova maniera di far pensare e di far comporre Raffaello manifesta uno studio del simbolismo teologico, di cui non è traccia nei suoi dipinti. In Francia fu stampata un'altra illustrazione di questo celebre quadro da S. C. Belloc, col titolo: *La Vierge au Poisson de Raphael*, con diverse tavole (Paris e Lyon, 1833), che è una mediocre dissertazione in cui l'autore si sforza principalmente di dimostrare, che le figure dell'Angiolo Raffaello e di Tobiolo simboleggiano l'Angiolo custode.

Incisioni. — Ferdinando Selma, in foglio, 1782. — Francesco Bartolozzi, in 4°. — Il barone Boucher Desnoyers, 1822, in foglio. — F. Lignon fec., 1822, in foglio. — Da un disegno di Chatillon e sotto la sua direzione in foglio. — Pietro Pelée, 1852, in piccolo foglio. — I. M. Enzing-Muller, in foglio grande. — Steinla, 1856, in foglio grande. — Il contorno del quadro e alcuni particolari a imitazione della matita, *Suite d'Etudes calquées et dessinées d'après cinq tableaux de Raphael, etc.* di Emerico David; Parigi, 1822, presso Bonnemaison. — Landon, n° 295. — La sola Vergine col Divin Figliuolo fu incisa in 4° dal Caronni col titolo: *Mater Amabilis*. — La Vergine col Bambino Gesù sopra un guanciale da Cor. Bus, in 8°. — La Vergine seduta sotto una tenda, intaglio in legno di H. S. Beham; Bartsch, n° 121. — Da un disegno di Raffaello nella maniera di Marco da Ravenna; Bartsch, vol. XIV, n° 54.

Nella Raccolta dei disegni a Firenze esiste uno schizzo a matita rossa senza il Bambino Gesù, ma vi è molto da dubitare se sia originale. E lo stesso dicàsi del disegno a bistro, quasi tutto ritoccato, che vedevasi nella raccolta del Lawrence e che fu comprato per 500 fiorini alla vendita del re d'Olanda: ora trovasi in Inghilterra.

Una copia del quadro fatta in Spagna è nella Raccolta dell'Accademia di Vagliadolid.

SALA D'ELIODORO IN VATICANO.

1512-1514.

È noto che questa Sala era stata dipinta da Piero della Francesca e da Bramantino, e che le loro pitture furono gettate a terra per volere del papa, onde dar luogo a quelle di Raffaello. Sono ignote le storie che vi avevano colorito i ricordati pittori; solamente, dice il Vasari, che in esse erano molti ritratti d'illustri personaggi, fra i quali i condottieri Francesco Carmagnola e Niccolò Fortebraccio, il dotto cardinal Bessarione, il cardinal Giovanni Vitelleschi noto per la barbara distruzione di Palestrina, ec. Innanzi però che fossero tolti gli affreschi, Raffaello ne fece eseguire le copie, che dalla bottega di Giulio Romano, passarono nella Raccolta di Paolo Giovio a Como. Per notizie che ci sembrano certe, quelle copie erano nel 1831 a Liverpool presso gli eredi di W. Roscoe, autore della *Vie de Léon X.* E dobbiamo notare eziandio che il Sanzio volle risparmiate dalla distruzione le piccole antiche storie a chiaroscuro, lumeggiate d'oro, le quali servivano di contorno alle pitture della vòlta: laonde egli colorì soltanto i quattro spazii di essa; e per dare ai suoi dipinti un'apparenza più leggera finse dei panni stesi, sui quali sono le quattro grandi composizioni. Tutta l'opera gli fu pagata 1200 ducati d'oro, ma il Mengs aveva scritto prima di noi nelle *Memorie sul Correggio,* che « Raffaello da Urbino ebbe per le insigni » opere della camera Vaticana 1200 scudi d'oro per ciascuna » stanza. » Il 1° d'agosto del 1514 ricevette 100 ducati che era rimasto ad avere; della qual cosa si fa ricordo nel libro dei conti tenuto da Bernardo Bibbiena cardinale di santa Maria in Portico (entrata e uscita di tutti li denari.... per la rev. fabbrica di san Pietro, ec.). Alessandro VII si fece fare una copia di quel libro da C. A. Dondini, segretario delle fabbriche, che ora è nella Biblioteca Chigi contrassegnata H. II., 22. (Si veda l'*Elogio storico di Raffaello Santi* del Pungileoni, pag. 163).

L'intera vòlta della Sala fu incisa da Francesco Aquila per le sue *Picturae*, ec. in grande tavola. — Dal Montagnani, 1830. — Da Lud. Gruner, 1841, in foglio grande.

92. DIO CHE APPARISCE A NOÈ.

Dipinto della volta.

Scende dal cielo l'Eterno in mezzo a due angioletti per dare un ordine a Noè che gli sta dinanzi inginocchiato e in profonda adorazione: probabilmente la storia concernente il diluvio e la costruzione dell'arca. Il santo Patriarca è accompagnato da uno dei figliuoli; gli altri due sono con la madre che guarda dalla porta di casa tenendo in collo il più piccino. Questo dipinto fu spiegato in diversi modi: il Vasari ci vide Iddio Padre che annunzia ad Abramo la numerosa discendenza, il Montagnani l'adorazione di Noè dopo l'uscita dall'arca. Ma queste spiegazioni non appagano, poichè Raffaello dipinse tre fanciulli ed uno di poca età, mentre Abramo aveva soltanto due figliuoli, Isacco e Ismaele; e quando uscirono dall'arca, i figliuoli di Noè erano già ammogliati. Noi non sappiamo trovare altro passo nella Scrittura che abbia relazione col dipinto tranne questo: « Ma Noè trovò grazia dinanzi al Signore, ed ebbe tre figli, Sem, Cham e Iaphet. »

L'affresco è molto scolorito per causa della cattiva preparazione dell'intonaco, e gli stessi danni sono pure negli altri della medesima volta.

Incisioni. — Francesco Aquila per le sue *Picturae*, ec. — Michele Corneille, in foglio per il largo. — S. Rouillemont *Abraham béni dans sa postérité*, in foglio per il largo. — Iohannes, 1717, acquaforte, in foglio per il largo. — A tratti, di Francesco Giangiacomi. — Landon, n° 344. — Marcantonio, da un disegno di Raffaello; Bartsch, vol. XIV, n° 3, dove sono citate altre tre copie di questa stampa, due delle quali all'opposto. — Nella Raccolta del Praun a Norimberga vi è un'incisione in foglio, simile a quella di Marcantonio, eseguita da I. T. Prestel. — V. Denon, acquaforte, in foglio.

93. SACRIFIZIO D'ABRAMO.

Affresco della volta.

Abramo sta per sacrificare il figlio Isacco inginocchiato sull'altare di pietre, quando un angiolo gli ferma il braccio, mentre un altro discendendo dal cielo con la testa in giù, reca

l'agnello che deve sostituire la vittima. Raffaello dipinse tre o quattro volte un angiolo volante con la testa all'ingiù, in uno scorcio non bello; massimamente nella Vergine del Baldacchino, e nelle Sibille a santa Maria della Pace; la qual cosa è tanto più singolare in lui, che quasi sempre diede ai suoi angioli un carattere semplice e grazioso.

INCISIONI. — Hier. Cock *exc.*, in piccolo foglio, 1552. — P. Scalberg, 1637, all'opposto, in piccolo foglio. — I. Alexander, acquaforte, in foglio per il largo, 1718. — Francesco Aquila per le sue *Picturae*, ec. — Ferroni, acquaforte alta cent. 18, larga 19. — F. Giangiacomi, a tratti. — Landon, 382. — Da un disegno d'Agostino Veneziano; Bartsch, vol. XIV, n° 5.

Uno schizzo a penna per l'angiolo è nella Raccolta di Oxford.

94. IL SOGNO DI GIACOBBE.

Affresco della volta.

Il Patriarca è addormentato sulla piana pietra che gli serve di letto, nelle nubi si vede appoggiata la scala su cui cinque angioli salgono e discendono, mentre in alto, in mezzo a una gloria splendente d'oro, sta Dio Padre con le braccia aperte. È la più debole composizione dei quattro affreschi della volta che Raffaello fece poi molto meglio nelle Logge.

INCISIONI. — I. Bos dis., 1560, Iacob b. b. incis. — G. Alessandri, 1718, acquaforte in foglio per il largo. — Francesco Aquila, per le sue *Picturae*, ec. — A tratti, Francesco Giangiacomi. — Landon, n° 343.

95. IDDIO CHE APPARISCE A MOSÈ NEL ROVETO ARDENTE.

Affresco della volta.

Mosè vestito da pastore sta inginocchiato, col volto coperto da ambe le mani, dinanzi al roveto ardente, dalle cui fiamme esce il Signore in mezzo ad angioli e a serafini. Questa magnifica composizione grandiosa quanto le opere di Michelangiolo, è disposta con quel sentimento del bello tutto proprio di Raffaello. Vi sono molte lumeggiature d'oro particolarmente

nelle fiamme, ed è cosa dolorosa che anche qui il colorito sia diventato smorto.

INCISIONI. — Gio. Alessandri, 1718, acquaforte, in foglio per il largo. — Francesco Aquila, per le sue *Picturae*, ec. — A tratti, F. Giangiacomi. — Lodovico Gruner, in foglio per il largo. — G. Audran, con alcuni cambiamenti, ma la eseguì da vecchio: alta cent. 54, larga 66. — Landon, n° 383.

Un magnifico schizzo a penna per la figura di Dio Padre, era appresso gli eredi del Lawrence, e si trova ora nella Raccolta di Oxford. Il facsimile di esso fatto da W. Y. Ottley si vede nel *The italian School of desing*. — Una parte del cartone con Mosè in ginocchio disegnato a matita con lumi di biacca, trovasi nel Museo di Napoli: fu inciso da F. Mori nei *Ricordi di Napoli e del Regno*.

96. ELIODORO CACCIATO DAL TEMPIO.

Affresco d'una parete.

Eliodoro che voleva impadronirsi del tesoro custodito nel Tempio di Gerosolima, è cacciato dagli angioli mandati da Dio. (Vedasi nei *Maccabei*, lib. II, capo II, vers. 23-28). Il sacerdote Onia e il popolo stanno pregando nel Tempio dinanzi al Tabernacolo e al candelabro coi sette bracci, mentre Eliodoro è già rovesciato a terra; i suoi soldati fuggono inseguiti da un celeste guerriero e da due angioli armati di sferza. Dal destro lato è raccolto il popolo, fra cui molte donne meravigliate del divino soccorso. Nel primo presso si presenta maestoso papa Giulio II, portato sulla sedia da quattro uomini, nel primo dei quali è ritratto Marcantonio Raimondi di Bologna, nell'altro più indietro Giulio Romano. Un giovine accanto a Marcantonio, tiene in mano una berretta ed una pergamena su cui è scritto, *Io. Petro de Foliariis Cremonens:* e questo Giovan Pietro De Foliari era Segretario dei Memoriali nella corte di Giulio II. Fu scritto nella nostra Storia di Raffaello che questo gruppo, estraneo al soggetto, era stato aggiunto dopo dal pittore per alludere all'ardita impresa di quel papa di scacciare, con le armi, gli usurpatori dello Stato Pontificio. E noi rimandiamo il lettore a quanto fu detto intorno ad una prima composizione dell'affresco, dove manca il

gruppo del papa,[1] nè ripeteremo le osservazioni fatte a riguardo del forte tono di questo dipinto, che è del tempo in cui Raffaello imitò per poco il colorito e la maniera di Giorgione. Basti avvertire che il pittore condusse quest'opera, più d'ogni altra, in quella nuova maniera di cui parla il Vasari; maniera che a questi giorni fu detta il *pittorico nella pittura*, poichè l'artista per dare più larghezza alle figure sacrificò la purezza del disegno all'effetto generale derivante dalle grandi masse dei lumi e delle ombre. E questa sola circostanza sarebbe sufficiente per attestare che Raffaello colorì tutta la storia da sè, sebbene non vi si ravvisi la sua maniera così compiuta e magistrale in tutte le parti. Ne duole che l'intonaco minacci di staccarsi in più luoghi, laonde converrebbe far presto a fermarlo, massimamente dove sono uno degli angioli e il cavaliere, per salvarlo da completa rovina.

Incisioni. — Senza il gruppo del papa e del suo seguito, disegno di P. van Lint, incisione in due fogli grandi di P. De Bailliu. — Uguale al precedente, di un anonimo, in 8° — Diversa un po'dall'affresco, forse sul disegno del Parmigianino: è un'acquaforte di And. Meldolla. A sinistra si legge: Ra. Vr; Bartsch, vol. XVI, pag. 65, n° 67. — Uguale al dipinto, acquaforte di Carlo Maratti: 1ª prova avanti lettera, 2ª: Si vendono da Arnaldo V. Westerhout; 3ª: Si vendono da Vincenzo Billy in Roma, 2 fogli grandi. (Bartsch, vol. XXI, pag. 94, n° 13.) — Fran. Aquila per le sue *Picturae* ec., in foglio grande. — Iac. Fricquet *exc.*, con una dedicatoria a C. Perrault, in foglio per il largo. — Volpato, in foglio grande per il largo. — G. Mochetti, in piccolo foglio per il largo. — Pietro Anderloni, 1832, in foglio grande per il largo. — A tratti, F. Giangiacomi, in foglio per il largo. — Landon, n° 62. — Il Demarteau fece due intagli degli studi di alcune teste grandi quanto gli originali, imitando la matita. — La testa di Marcantonio fu incisa in foglio dal Richomme.

STUDI.

Racconta il Bellori nella vita di Carlo Maratti, che egli possedeva un disegno di Raffaello fatto per l'Eliodoro; e certamente dev'essere quello che esiste appresso il consiglier di

[1] Vedi vol. I, pag. 125, di quest' opera.

Stato De Savigny a Berlino, che è un primo schizzo molto diverso dalla pittura. Studi a matita delle due popolane sono nella Raccolta di Oxford pervenutivi da quella del Lawrence. — Un facsimile dei medesimi dell'Ottley, si vede nel *The italian School of desing.* — Ricorda il Vasari alcuni frammenti del cartone di Raffaello, che ai suoi tempi erano in casa di Francesco Massini a Cesena, e probabilmente sono le due teste d'angioli che dalle Raccolte del Crozat e del Mariette passarono nel Louvre. La testa del cavallo, frammento anch'esso del cartone, si vedeva nel palazzo Albani a Roma, ed ora fa parte dei disegni d'Oxford.

97. MIRACOLO DI BOLSENA.

Affresco della parete.

È da quella parte dove s'apre una finestra che dà sulla corte del Vaticano; e proprio sopra la detta finestra colorì Raffaello un sacerdote che dice messa alla presenza di papa Urbano IV, nel quale ritrasse Giulio II: nel tempo del santo sacrifizio si vede il miracolo che, dicono, diede motivo all'istituzione della festa del *Corpus Domini.* A sinistra sta il popolo maravigliato, a destra i portatori della sedia papale; ma senza ripetere le stesse cose, rimandiamo il lettore al primo volume di quest'opera, dove fu esattamente descritta la storia e dove si leggono le nostre considerazioni intorno a questo bellissimo dipinto.[1] Soltanto ci piace di aggiungere, che il primato di Raffaello e i suoi profondi studi nell'arte di colorire a fresco, sono evidenti più che altrove nel lato destro dell'opera, cioè nella parte in cui si vedono inginocchiati i cinque palafrenieri, poichè non v'è una linea nè una pennellata che non abbia il suo significato e la sua importanza. Le teste (ritratti) sono stupendamente modellate, e tutti i particolari delle vesti, i velluti, le trecce, le stoffe bianche degli abiti religiosi, ec. contribuiscono a far risaltar meglio la ingegnosa e dotta maniera dell'esecuzione, laonde sarà sempre questo il miglior esemplare da studiarsi per coloro che si applicano a tal genere di pittura. Nella parte sinistra si scorge diversa maniera, e forse ci lavorò uno

[1] Vedi a pag. 126.

scolare di Raffaello. Sull'architrave della finestra vi è questa iscrizione:

JVLIUS. II. LIGVR. PONT. MAX. ANN. CHRIST. MDXII.
PONTIFICAT. SVI. VIIII.

INCISIONI. — Fran. Aquila, in foglio grande, per le sue *Picturae* ec. — Paolo Fidanza, in foglio per il largo. — Raff. Morghen, in foglio grande per il largo. Le prime e le più belle prove sono quelle dove si vede un difetto nelle teste degli svizzeri che stanno sui gradini dell'altare. — Niccolò Guidotti, piccolo foglio per il largo. — A tratti, F. Giangiacomi, Roma, 1809. — Landon, n° 64. — La testa del cardinale Raffaello Riario fu pubblicata da Paolo Fidanza nelle sue *Teste scelte* ec., ma la diede per il ritratto di Fazio Santori di Viterbo vescovo di Cesena, creato cardinale nel 1505, il quale era morto nel 1510, cioè quattro anni prima che fosse eseguito l'affresco.

STUDI.

Nella Galleria Albertina a Vienna vi è un primo leggero schizzo della parte superiore: fu litografato dal Pilizotti. — Un altro schizzo senza i cinque palafrenieri, vedesi nella Raccolta di Oxford. — Un terzo disegno, quasi simile, fu da noi veduto nell'antica Raccolta di Tommaso Lavrence, ma è incerto se sia di Raffaello: C. Metz lo pubblicò nell'opera, *Imitations*, ec.

V.

PITTURE DI RAFFAELLO

ESEGUITE IN ROMA AI TEMPI DI LEONE X.[1]

[1513-1520.]

98. INCONTRO DI ATTILA.

Affresco della parete.

Attila re degli Unni marciava verso Roma alla testa delle sue orde selvaggie,[2] quando a un tratto gli comparvero i santi Pietro e Paolo, protettori della santa città, minacciandolo con le loro fiammeggianti spade. Tale visione spaventò il barbaro re, costretto a cedere alle esortazioni del papa Leone I di abbandonare l'Italia. Attila sta in mezzo al dipinto e cavalca un nero corsiero toppato di bianco: dinanzi ha due soldati ritti che gli accennano il papa recatosi ad incontrarlo. A destra sono due barbari capitani montati sopra focosi cavalli, un dei quali è coperto di un'armatura a squame d'acciaio, simile a quella dei Sarmati, che si vedono nella colonna Traiana a Roma. Nel fondo molti soldati sbucano dalle gole della montagna e pare che sieno invitati dal suono dei corni e dalle grida selvagge: a sinistra, assiso sulla chinea tenutagli per la briglia da un palafreniere, s'inoltra calmo e maestoso il papa Leone I, in cui è ritratto Leone X. Lo accompagnano due cardinali in abito pre-

[1] Il Passavant comincia ad annoverare le pitture fatte da Raffaello ai tempi di Leone X dal n° 102 (Ritratto di Fedra Inghirami), ma essendo oggi provato che furono eseguite sotto quel pontefice anche queste, abbiamo creduto di correggere l'errore e cambiare qui il titolo. (*Nota del traduttore*).

[2] Gabriele Bertazzoli, nella sua opera *Sopra il nuovo sostegno di Governolo*, dice che il papa Leone I essendo andato incontro ad Attila fino al fiume Oglio presso il forte di Governolo, o Governo, come lo appella Dante nel canto XX del *Paradiso*, fece retrocedere gli Unni.

latizio e due dignitari della sua corte, un de'quali porta la croce e l'altro lo scettro. Pare che tutti i personaggi del corteggio papale sieno ritratti, e fu creduto di riconoscere il Perugino nel portatore dello scettro, ma non possiamo convenirne.

L'affresco è tutto di mano del Sanzio, tuttavia il gruppo del papa e del suo seguito ha disegno più corretto e più espressivo, colorito più forte e trasparente, in confronto dell'altro con Attila e gli Unni; ma vi è armonia in tutta la pittura come nei particolari. Fu creduto senza alcuna ragione, che sotto le sembianze del barbaro re fosse ritratto Luigi XII di Francia; però è certo che in quella storia si volle alludere alla partenza dei francesi dall'Italia a' tempi di Leon X, e ne fa testimonianza il poema latino del Giraldi pubblicato dal Roscoe e composto a quei giorni, nel quale sotto l'allegoria della cacciata degli Unni si celebra la ritirata dei francesi, come fu detto nella nostra storia di Raffaello.[1]

INCISIONI. — Franc. Aquila per le sue *Picturae* ec. — Sam. Bernard, all'opposto, in piccolo foglio per il largo. — L. Collignon, in piccolo foglio per il largo. — A. Banzo, in foglio per il largo. — Volpato, in foglio grande per il largo. — G. Mochetti, in piccolo foglio per il largo. — Pietro Anderloni, in foglio grande per il largo. — Franc. Giangiacomi, 1809, a tratti. — Landon, n° 63. — Il solo gruppo dei soldati nel primo presso, intaglio di A. Procaccini, in 8°.

Un primo schizzo di tutta la storia è nella Raccolta di Oxford. — Un bel disegno senza il gruppo del papa e del suo seguito lo possedeva nel 1830 Gabriele Vendramini a Venezia, e poi l'ebbe Carlo Maratti: ora è nel Louvre. — Fu inciso all'opposto da un anonimo con la dedicatoria alla regina Cristina di Svezia e con la sottoscrizione di Angelica Renieri: intaglio alto cent. 35; largo 59. — A tratti dal conte di Caylus. Una copia del ricordato disegno fu venduta nel 1850 all'Aia e passò in Inghilterra.

99. LIBERAZIONE DI SAN PIETRO.

Affresco della parete.

L'affresco che occupa la parete dove s'apre la finestra che guarda il Belvedere, è diviso in tre compartimenti: in quello del mezzo si vede, dietro il cancello del carcere, l'apostolo san

[1] Vedi vol. I, pag. 128.

Pietro addormentato in custodia di due soldati anch'essi dormienti e che si appoggiano alle alabarde, mentre un angiolo, splendente di luce, s'inoltra per liberare l'apostolo. Nel compartimento a destra v'è san Pietro, che condotto dall'angiolo passa in mezzo alle guardie addormentate sui gradini della carcere; in quello a sinistra sono figurate le guardie che si svegliano e pare rimangano stordite accorgendosi della fuga del prigioniero. Le prime due storie prendono lume soltanto dallo splendore dell'angiolo, la terza dalla torcia tenuta in mano da una guardia e dalla luna che si mostra in un cielo nuvoloso. Questi dipinti di bellissimo effetto, attestano sempre di più che il grande artista studiava la natura nei suoi minuti particolari e metteva in opera le sue osservazioni con squisito sentimento del vero, del bello e del pittorico. Anche qui l'esecuzione è larga, leggera e ingegnosa, e alcuni difetti, come le grosse mani dell'angiolo, debbono attribuirsi ad un restauro. Sulla finestra si legge: LEO. X. PONT. MAX. ANN. CHRIST. MDXIIII. POTIFICAT. SVI. II.

INCISIONI. — Fran. Aquila per le sue *Picturae*, ec — G. Volpato, in foglio per il largo. — Pietro Chigi, 1816, piccolo foglio per il largo. — Landon, n° 65. — La sola parte di mezzo, nella maniera di G. Reverdino con questo titolo: *Petrus Apostolus ab Herode in carcerem* etc. (Vedasi Heinecke, n° 71.) — Maestro G. D. W., intaglio all'opposto e con cambiamenti. Nella carcere non vi sono guardie; fuori se ne vedono due differenti da quelle del dipinto. È alto cent. 10; largo 15.

Uno schizzo dell'affresco trovasi nella Galleria di Firenze; uno studio d'una guardia, ma all'opposto, nella reale Raccolta di Londra.

100. PITTURE DELLO ZOCCOLO E FIGURE ALLEGORICHE.

Sotto alle storie ci sono undici figure allegoriche e quattro Termini a modo di Cariatidi; nei vuoti, finte lastre di marmo che hanno in basso piccoli dipinti con soggetti allusivi, come le figure allegoriche, all'industria e alla prosperità degli Stati della Chiesa. Le Cariatidi, al pari dei piccoli tondi, sono benissimo dipinte a chiaroscuro di color bronzo dorato, ma avendo molto sofferto, ebbero in parte un restauro da Carlo Maratti e dai suoi scolari negli anni 1702 e 1703; tuttavia si

scorge sempre la composizione di Raffaello. Le dodici figure allegoriche rappresentano, la Religione, la Legge, la Pace, la Protezione, la Nobiltà, il Commercio, la Marina, la Nautica, l'Abbondanza, la Cultura del bestiame, l'Agricoltura e la Vendemmia. Sono figure di donne in piedi con in capo dei piccoli capitelli, sui quali pare posi la cornice che ricorre sotto le grandi storie.

Incisioni. — Remy Vuibert, 13 fogli in 4° grande. — Gérard Audran, 13 tavole in foglio, 11 delle quali con le Cariatidi e 2 con quattro Termini. Sulla prima stampa della Raccolta avvi questo titolo: *Diverses figures hiéroglyphiques*, ec. — E. Cheron, 12 fogli in 8° grande, aggiuntavi la Flora del palazzo Farnese. — Dagli eredi di G. Wolff a Augusta, 13 tavole in foglio. — L. Gruner, 14 tavole in foglio e un'altra a soli tratti con testo inglese del dott. H. W. Schulz; Londra, 1852. — Landon, numeri da 162 a 165. — Abbiamo pure un antico intaglio d'anônimo, in 8°, della figura del Commercio, e cinque altre figure un po' differenti dall'originale, intagliate da uno scolare di Marcantonio, che fanno parte delle 24 tavole del Maestro, col monogramma K. S. Vedi F. Brulliot, *Dictionnaire des Monogrammes*, ec., vol. I, pag. 368. — Nell'opera sulle incisioni in legno di Giov. Skippe, vi sono 30 stampe cavate da antichi maestri, e tra queste una a chiaroscuro, in 8°, con dei Termini ed una Cariatide.

Nella Raccolta del Louvre è il disegno a matita rossa per la figura del Commercio, che fu inciso dal Caylus in 8°, e ne diede un facsimile in foglio il Butarand, 1849.

I piccoli tondi finti di bronzo furono quasi tutti rifatti da Carlo Maratti, ma, come abbiamo accennato, la composizione, almeno in parte, è quella di Raffaello. Sono allusivi alle figure allegoriche, e rappresentano: 1° La Mèsse, 2° Roma che protegge le arti e le scienze e Minerva che scaccia la Discordia, 3° l'Agricoltura, 4° la Vendemmia, 5° la pulitura del grano, 6° l'Abbondanza per mezzo del Commercio e della Legge, 7° la cultura del bestiame, 8° il Tevere e Roma, 9° la Marina, 10° due guerrieri, 11° Matrona che ha dinanzi inginocchiata una giovinetta. — Furono intagliati in foglio per il largo da Gio. Girolamo Frezza, 1704.

101. PITTURA NEI BRACHETTONI DELLE FINESTRE.

Le grottesche a chiaroscuro lumeggiate a oro e le piccole storie che le accompagnano nei brachettoni delle finestre, sono moltissimo danneggiate, in parte quasi distrutte o del tutto ricolorite, fra le quali quella dell'uomo coi piedi di bronzo dell'Apocalisse, serbataci nella incisione in legno di Alberto Duro. A giudicarne dai frammenti rappresentano i seguenti soggetti che Pietro Santi Bartoli pubblicò in 15 stampe all'acquaforte con la dedicatoria a D. Nicolò Simonelli.

Le prime quattro storie sono di forma ovale per il largo, le altre quasi quadre.

a) Giuseppe davanti a Faraone. Il re seduto in trono ha a destra Giuseppe inginocchiato: cinque uomini gli stanno appresso e cinque di faccia. Uno schizzo di questa composizione è nella reale Raccolta di Stocolma. — *b*) Il Mar Rosso. A destra si vede Mosè che tocca il mare con la verga prodigiosa; in mezzo Faraone a cavallo con cavalieri e guerrieri. — *c*) Mosè che riceve le tavole della legge; a destra quando le mostra agl'Israeliti. — *d*) L'Annunziazione. La Vergine sta seduta presso il suo letto con un libro sulle ginocchia; a sinistra si vede l'angiolo Gabriele in piedi con un giglio in mano. La incise con dei cambiamenti Enea Vico; Bartsch, vol XVI, pag. 282, n° 2. — *e*) Il Papa che celebra la messa in mezzo a quattro cardinali. — *f*) L'Imperatore Costantino che dona la città di Roma a papa Silvestro.

102. RITRATTO DI FEDRA INGHIRAMI.

Mezza figura in tavola, alta 0.90; larga 0.62.

Si volge a sinistra e guarda in alto; è guercio dall'occhio destro. Con la penna in mano sta in atto di scrivere sopra una tavola coperta da tappeto, sulla quale ha dinanzi la carta e il calamaio, giacchè è rappresentato nell'esercizio del suo ufficio di segretario del Conclave in cui fu eletto Leon X: è vestito di rosso ed ha la berretta dello stesso colore. Dal lato sinistro vedesi un libro aperto posato su piccolo leggio: il

fondo rappresenta una tenda verde. È grassoccio,[1] nell'età virile, e dai lineamenti del volto si conosce che è un dotto; le sue mani gentili e carnose mostrano che non sapeva trattare altra arme che la penna. Questo ritratto posto in piena luce, di bel modellato che apparisce sotto le più delicate mezze tinte, ricorda, a prima vista, la maniera dell'Holbein. I particolari un po' lisci e molto freddi, sembrerebbero di mano d'uno scolare del Sanzio. Dopo essere stato nel Museo Napoleone durante il primo impero, fu riportato al palazzo Pitti nel 1815.

Incisioni. — T. Della Croce, all'opposto, in foglio. — T. Cruys, parimente all'opposto, in foglio, per la *Raccolta*, ec. — Cesare Ferreri, in foglio, con leggiere ombreggiature. — Bardi, per la *Galleria Pitti*. — Nel *Manuel du Musée Français* col n° 19 e non 28, è ritratto il cardinal Bibbiena.

103. I PROFETI E LE SIBILLE.

Affresco in santa Maria della Pace a Roma

Agostino Chigi ricco mercatante senese,[2] fece ornare a sue spese la prima cappella a destra di quella chiesa, e allogò a Raffaello la pittura a fresco di quattro Profeti e altrettante Sibille. Nella parte superiore della composizione fece ai lati due Profeti, uno in piedi l'altro seduto, dietro ad essi un angiolo, sopra un altro angioletto volante. Dalla parte sinistra sta seduto il giovine profeta Daniele con una tavoletta in atto di guardare estatico quella che sostiene Davidde vestito da sa-

[1] Il poeta Colucci (*Opera latina*, pag. 56) fece allusione a quella pinguedine nei seguenti versi che indirizzò a Leon X quando l'Inghirami incontrò la morte nel 1516 cadendo dalla sua mula, che erasi spaventata di un carro a cui erano attaccati dei bufali:

Hesterno, Leo, luce cum perisset
Orator gravis, et gravis poëta,
Haeredem sibi fecit ex deunce
Erasmum, Beroaldum ex triente,
Ex semisse Juvencium; Camillo
Nepoti reliquum reliquit assis.
Is vero tumulum replevit unus,
Posteros monumenta ne sequantur.

Filippo Beroaldo successe a Fedra nell'ufficio di bibliotecario del Vaticano.

[2] Il chiarissimo Cugnoni pubblicò nell'*Archivio della Società Romana di Storia patria*, vol. II e III, una biografia d'Agostino scritta da Fabio Chigi, poi papa Alessandro VII, in cui si dice che fu « promptius ad negotia quam » ad studia disciplinarum ostendit ingenium ». E altrove, parlando delle spese che faceva, scrisse: « In congerendis divitiis mercator, in donandis « rex ». (*Nota del traduttore*).

cerdote in cui si legge: RESURREXI · ET · ADHVC · SVM · TECVM. Dietro v'è un angiolo in piedi che, nel movimento, esprime ammirazione, e in alto vola altro angioletto. A destra, dal lato opposto, vedesi ritto il profeta Giona con gli occhi levati al cielo, e appresso gli sta Osea seduto che accenna la tavoletta su cui è scritto: SVSCITABIT · EVM DEVS · POST · BIDVVM · DIE · TERTIA. Dietro alle dette figure stanno due angioletti uno che accenna il cielo, l'altro volante. Nell' intaglio che fece di questa pittura il Chasteau vi è Abacuc invece di Osea, ma l' iscrizione tolta dall' Epistola di san Paolo ai Corinti (cap. XV, v. 4) si riferisce al passo del cap. VI, v. 3 del profeta Osea. Se nell' Epistola di san Paolo non è ricordato il terzo giorno della Resurrezione, è probabile che l'apostolo sapesse dalla bocca stessa del Gamaliel un' altra interpretrazione conservataci anche oggi nel libro *Midrace* del rabbino Mosè Addrascian e in quello *Messilta*; nei quali libri ebraici si legge che il terzo giorno di Giona è figura del terzo giorno del Messia. Fu il Pungileoni che avuta questa interpretrazione dal cav. Drack, dotto in cose ebraiche, la pubblicò nel suo *Elogio storico di Timoteo Viti*, pag. 27. Questa pittura de' Profeti è alquanto più debole delle Sibille che stanno sotto; e se non può dubitarsi che la composizione e il disegno dei cartoni sieno di Raffaello, la maniera dell' affresco è tanto languida, l' effetto generale così diverso, i colori sono così confusi, da ricordarci ciò che scrisse il Vasari, cioè che Timoteo Viti aiutò l' illustre suo concittadino nelle pitture di santa Maria della Pace. Vero è che il Biografo aretino parla di ciò confusamente e contradicendosi, dando notizie vaghe ed incerte; poichè mentre nella vita di Raffaello non solamente asserisce che quelle pitture tutte di sua mano, sono le migliori e fra le tante belle, bellissime; nella vita di Timoteo afferma il contrario con dire, che lavorando col Sanzio a Roma aveva fatto molto progresso nell' arte, da poter dipingere con lui nella chiesa della Pace le Sibille, di sua mano e invenzione, tanto stimate da tutti i pittori. La qual cosa, prosegue, è confermata da alcuni che ricordano d' averlo veduto lavorare e dai cartoni che ancor si trovano appresso i suoi successori. Noi non possiamo impugnare queste due circostanze raccontate dal Vasari, ma egli ne trae una conseguenza affatto sbagliata; in quanto che sebbene sia certo che Timoteo lavorò negli affreschi di santa Maria della Pace, cioè a dire nei Profeti e non nelle Sibille (che senza dubbio sono opera di Raffaello), i cartoni trovati

presso gli eredi del Viti poteva averli ottenuti in dono dall'amico e suo benevolo concittadino. I quali cartoni gli ebbe poi il duca d'Urbino come riferisce Gaspero Celio nella sua *Memoria fatta delli nomi degli artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma;* Napoli, 1638. « I Profeti (egli dice) e le Sibille sono di R. d'Urbino, i cui cartoni eseguiti di sua mano, si trovano nella guardaroba a Urbino. »

Quanto al tempo in cui furono coloriti gli affreschi abbiamo assai notizie, sapendosi esattamente quando Timoteo Viti dimorò fuori d'Urbino, poichè il Pungileoni ricorda nella vita di questo pittore (pag. 105) vari pagamenti che egli faceva mensualmente, o di persona o per mezzo della sua donna, dal 1510 al 1520, a una Confraternita della sua città; e le lacune che si riscontrano in tali pagamenti, ci fanno conoscere che stette fuori d'Urbino dal novembre del 1510, al giugno del 1511; poi dal marzo del 1512, al settembre del 1513, e finalmente tutto il 1514, fino al primo marzo del 1515: dal qual tempo infino al 1520, rimase in patria. E poichè le pitture della cappella Chigi non è possibile che fossero eseguite prima del 1514, bisogna credere come conseguenza delle soprascritte date, che Timoteo non può avere abitato in Roma e condotto lavori per Raffaello altro che durante l'anno 1514. È poi noto dall'ultimo pagamento dei cento ducati fatto al Sanzio per il lavoro eseguito da lui e dai suoi scolari nella sala d'Eliodoro, che questa fu terminata il primo di agosto del 1514; laonde Raffaello ebbe tutto il tempo nello stesso anno, dopo che Timoteo Viti aveva dipinto coi suoi cartoni i Profeti nella parte superiore della cappella Chigi, di colorire la parte inferiore con le Sibille. E la cappella Chigi dovette essere compiuta alcuni anni dopo, come ne fa testimonianza il Testamento d'Agostino Chigi dei 18 agosto 1519, in cui dispose: « Item voluit, quod capella sita in ecclesia sanctae Mariae de Pace per dictum testatorem similiter incoepta, sumptibus ipsius testatoris perficiatur, et illi dentur quadraginta ducati de reditu singulis annis. » Dunque gli affreschi di quella cappella restaurata a spese del Chigi furono terminati da Raffaello nell'anno in cui il Chigi medesimo disponeva per testamento che fosse compiuta, poichè egli morì ai 10 d'agosto 1520; la qual cosa è detta nella seguente iscrizione murata nella cappella: AVGVSTINVS · CHISIVS · SACELLUM · RAPH · VRBIN · PRAECOVO · SIBYLLAR · OPERE · EXORNATVM · D · D · M AC ·

VIRGINI · MATRI · DICAVIT · A · MDXIX · EIDEM · ANNVA · SCVTA · L · LEGAVIT....

L'affresco che è sotto ai Profeti ha quattro Sibille e sette angioli. A sinistra si vede assisa la Cumea col destro braccio levato, la quale tiene un rotolo di pergamena spiegata da un angiolo volante che le sta sopra; nella qual pergamena è scritto in greco: *La Risurrezione dei morti*. A lato di essa siede appoggiata all'arco della volta, la sibilla Persica in atto di scrivere sopra tavoletta sostenutale da un angiolo, su cui si leggono queste parole: *Egli è destinato alla morte*. Un angioletto con face accesa sta inginocchiato nel centro della vôlta; e appresso, a destra, àvvene un altro seduto che col dito accenna la cartella da lui sorretta, dove è scritto: *Il cielo circonda il globo della terra*. Le altre due Sibille di destra guardano in giù: la giovine Frigia s'appoggia ritta all'arco, la vecchia Tiburtina sta assisa sull'estremità del dipinto. Un angioletto posto in mezzo alle Sibille, sostiene una cartella con questa scritta: *Aprirò e resuscilerò*, e sopra a lui avvi un altro angiolo con una pergamena distesa, dove si leggono queste parole tolte dalla quarta Egloga di Virgilio, verso 7: *Già una nuova generazione*. Il fondo, come nel dipinto dei Profeti, rappresenta un'architettura di colore scuro su cui staccano bene le figure. Le quali sono tanto maestrevolmente condotte da non poter dubitare (come abbiamo già detto) che non sieno tutte di mano del Sanzio. Esse somigliano, in alcune cose, alle tre Virtù cardinali fatte nella sala della Segnatura; però sono eseguite più liberamente, sebbene con la stessa diligenza; vi è maggiore insieme ed effetto più vigoroso, ed hanno tinte più forti e più calde.

Vuole il Vasari che Raffaello colorisse le Sibille dopo aver ammirato le pitture di Michelangiolo nella cappella Sistina, e che la vista di quelle stupende opere gli facesse a un tratto cambiar maniera e lo consigliasse a dare alle sue un'impronta più grandiosa. Delle quali due cose così diverse, la prima soltanto è vera: intorno alla seconda non vi è nulla di verosimile considerato che la grandiosa maniera di Michelangiolo non influì che in generale sul progresso dell'ingegno di Raffaello, e ciò senza che egli perdesse il suo carattere e senza che seguisse altra maniera da quella che lo faceva tanto singolare. Ed è altresì da avvertire che gli affreschi dei Profeti e delle Sibille attestano in modo certo ciò che abbiamo già detto, cioè che essi mostrano in tutte le parti l'ingegno del Sanzio, nè vi si po-

trebbe vedere la più piccola imitazione delle cose di Michelangiolo. E un altro errore meno creduto ma anche più strano, fu ultimamente ripetuto da Carlo Fea (*Notizie intorno Raffaele Sanzio*, ec.; Roma, 1882, pag. 2) ed è, che il nostro pittore imitasse le Sibille della chiesa di san Francesco d'Assisi attribuite all'Ingegno. Ora l'allogazione e i pagamenti delle pitture d'Assisi che ancora si conservano, accertano che sono di Adone Doni, contemporaneo del Vasari, che nel 1580 lavorava sempre secondo il gusto degli imitatori del Buonarroti.

Pochi anni dopo la morte di Raffaello gli affreschi della cappella Chigi avevano già molto sofferto, laonde papa Alessandro VII ordinò che fossero restaurati, ciò fu tra il 1656 e il 1661 con la direzione del cav. Fontana. Ma non è molto che ebbero un altro restauro eseguito con coscienza dal Palmaroli. Vedasi il libro di Carlo Fea, *Prodromo delle scoperte delle antichità di Roma*, 1816, pag. 43.

Incisioni dei profeti. — G. Cortois *delin.*, G. Castellus Gallus *fec.*, *Romae*, 1660. — G. Chasteau, *excudit* ec., *rue saint Jacques*. Seconde impressioni quadrate in alto, J. Coypel *exc.*; due tavole in foglio senza gli angioli volanti. — Sal. Cardelli, *Alexandri I pensionarius sculp.*; foglio grande per il largo con la finestra in mezzo, della quale si valse per metterci l'incisione. — Landon, n° 131.

Incisioni delle sibille. — Uno scolare di Marcantonio, ma soltanto le quattro Sibille sedute sulle nubi: 2 tavole in 4°: Bartsch, vol. XV, pag. 48, numeri 5 e 6. Queste figure vengono appellate la Dialettica e la Logica; la Teologia e la Metafisica. — Gio. Volpato *sculp.*, *Romaè*, 1772, per la *Scuola italiana* di Hamilton; foglio per il largo. — Ferd. Ruschweyh, piccolo foglio per il largo. — M. F. Dien, 1838, in foglio per il largo. Nel serraglio della volta è collocato il busto di Raffaello con due piccoli putti ai lati. — Landon, n° 187. — Anonimo, il puttino con la face nel serraglio della volta e altri tre che scherzano a'suoi piedi. In margine si legge: *Et venit illuc*, ec., e a sinistra, in un angolo, *Raphael Sanctius Urbinas pinxit*. Questa stampa fa parte di un fascicolo di sei tavole con un angioletto per ciascuna, ma il primo soltanto è copiato da Raffaello. — La sibilla Cumèa, all'opposto, antica e brutta incisione italiana segnata A. F.: è in 8°. Vedasi il *Dictionnaire des Monogrammes* del Brulliot, vol. I, pag. 47, n° 350. — La sibilla Tiburtina, all'opposto, intaglio di Joh. Episcopius, che errò attribuendola a Michelangiolo.

DISEGNI DEI PROFETI E DELLE SIBILLE.

a) Uno schizzo a matita rossa del profeta Daniele e dei due angioletti, è nella Galleria di Firenze.

b) Giona e Osea con l'angiolo che gli sta dietro ma nudo; piccolo e bello schizzo a penna e a seppia con lumi di biacca, è nella Raccolta di C. Iennings e di R. P. Knight: noi conosciamo soltanto il facsimile di C. Metz.

c) La sibilla Tiburtina; schizzo a matita rossa che trovasi nella Raccolta Albertina a Vienna. — Fu inciso da Ferd. Ruschweyh nel 1806.

d) La sibilla Cumea con l'angiolo volante; schizzo a matita rossa nella suddetta Raccolta di Vienna.

e) La sibilla Frigia, schizzo a matita rossa nella Raccolta d'Oxford. — Se ne vede un facsimile nella *Lawrence Gallery*, n° 15.

f) Studio a matita rossa per uno degli angioli volanti, nella Raccolta del Reiset a Parigi. Un simile disegno, che dev'esser copia, è a Vienna nella Raccolta Albertina.

Scrisse il padre Resta in una lettera a F. N. Gabburri, che egli acquistò a Norimberga la metà della composizione delle Sibille e l'altra metà a Messina, e credeva che fossero i disegni originali. Ma poichè sappiamo per esperienza quanto questo Padre s'ingannasse nei suoi giudizi, lasciamo a lui la responsabilità anche di questo. (Vedi *Lettere pittoriche*, vol. II, pag. 112.)

Richardson dice pure nel suo *Traité de la peinture* che possedeva il disegno originale delle Sibille, forse quello conservato ora a Oxford nel Christ Church College: è a bistro con lumeggiature di biacca, così rifatto che appena si riconosce, e a noi non pare originale. Un altro a seppia e diverso in alcune parti dall'affresco, è nella reale Raccolta di Stocolma: soprattutto la vecchia Sibilla è molto variata; forse è copia di Timoteo Viti fatta sul primo schizzo di Raffaello.

104. LA GALATEA.

Affresco nella Farnesina.

Galatea sta ritta in una grande conchiglia galleggiante in mare, attaccata a due delfini guidati da Amore, ma de'quali essa tiene le redini. Dal lato sinistro un tritone notante abbrac-

cia una Ninfa che porta addosso, e dietro a lui si vede un cavallo marino montato da un giovine che dà fiato a un corno. Indietro, a destra, altra Ninfa sta seduta sulle spalle d'altro tritone che nuota dal lato opposto di Galatea, e un terzo le va innanzi sonando la tromba. Tre amorini svolazzanti per l'aria scoccano frecce, e un quarto, per metà coperto dalle nubi, prepara i suoi dardi.

Questo affresco anch'oggi ben conservato, fu colorito da Raffaello in una sala del palazzo di Agostino Chigi detto la Farnesina per essere passato nel cardinale Alessandro Farnese, in seguito alla vendita ordinata da Gregorio XIII a' 24 aprile 1580, onde pagare dei debiti: [1] al presente è del re di Napoli, pervenutogli in eredità. La bellissima pittura è quasi tutta di mano del Sanzio: [2] ciò che potrebbe farlo dubitare è soltanto il tritone con la Ninfa del primo presso a destra, dove il disegno e il modellato sono più deboli, il colorito più crudo e le ombre meno forti che nei dipinti del nostro pittore. Oltre di che la testa della Ninfa non è ben posta sul collo, i bracci e la man sinistra sono pure mal disegnati; la carnagione del Centauro marino è di un colorito troppo rosso e debole nelle ombre, mentre le altre figure e gli stessi amorini che volano, sono di un fortissimo tono. Tranne questi difetti, il dipinto è molto notevole non tanto per la vivacità della composizione, quanto per la bellezza del disegno e la grandiosità del carattere. È vero che le figure hanno forme, come le Sibille, piuttosto robuste che graziose, ma il colorito è splendido e allegro come si conveniva al soggetto che

[1] Il Bayle nel suo Dizionario, articolo *Chigi*, Richardson nel *Traité de la peinture*, vol. II, pag. 46, e il Bossi nelle note alla Vita di Leon X del Roscoe, riferiscono che Paolo III della famiglia Farnese, volle a forza dagli eredi del Chigi quel palazzo per riunirlo al proprio. Ma Carlo Fea nelle sue *Notizie intorno Raffaele* ec., pag. 5, dimostra l'inesattezza di quelle asserzioni. È vero che fu comprato dal cardinal Farnese a vilissimo prezzo contro le proteste dei padroni, i quali non vollero mai ratificare la vendita fino ad Alessandro Chigi, che la ratificò dieci anni dopo, cioè nel 1590.

[2] Nella seguente stanza di Angiolo Poliziano pare proprio descritto l'affresco di Raffaello:

Due formosi delfini un carro tirano,
Sovr' esso è Galatea, che il fren corregge:
E quei notando parimente spirano:
Ruotasi attorno più lasciva gregge.
Qual le salse onde sputa, e quai s'aggirano:
Qual par che per amor giuochi e vaneggie.
La bella Ninfa con le suore fide
Di sì rozzo cantar vezzosa ride.

Vedi le Stanze cominciate per la giostra del magnifico Giuliano di Piero De' Medici. (*Nota del traduttore*).

ci rappresenta in modo allegorico il trionfo della celeste bellezza sui piaceri materiali, o anche meglio, lo spirito che in qualche modo prevale sulla materia. Abbiamo detto nella storia di Raffaello, che questo soggetto può essere stato tolto dal racconto del Ciclope che si legge in Filostrato, e recammo pure la lettera del Sanzio al conte Castiglione, dove scrive, che non avendo trovato un buon modello di donna, immaginò un tipo di bellezza ideale. Fu scritto pure che l'esecuzione della Galatea non può essere dopo il 1514, poichè, nella stessa lettera, il pittore avvisa l'amico della sua nomina ad architetto della fabbrica di san Pietro che avvenne in quell'anno. A giudicare dal carattere del disegno ci sembra che non possa essere stata eseguita prima di quell'anno, e le ragioni che adduce il Pungileoni per dimostrare che l'affresco era già fatto nel 1511, provano piuttosto il contrario.[1] Imperocchè egli cita i passi di due poemi, uno composto da Egidio Gallus nel 1511 e l'altro da Blosio Palladio nel 1512, nei quali questi poeti, amici dei Chigi, cantarono le pitture che erano ornamento del loro palazzo in Roma. Ma poichè in quelle poesie, tacendo della Galatea, ricordano Giunone, Venere ed altre divinità, dobbiamo pensare che la poetica descrizione si limiti allo sfondo della sala dipinto da Baldassarre Peruzzi, in cui è figurata la favola di Medusa.

Si volle anche che l'affresco rappresenti il trionfo d'Anfitrite tolto dal racconto d'Apuleio; e così pensò Giuseppe Hans di Wurzburg[2] che lo sostenne in una dissertazione scritta in italiano. Ma quella opinione è abbastanza contradetta dallo stesso Raffaello, il quale, nella citata lettera al Castiglione parla della Galatea e non di Anfitrite. E il medesimo Hans s'inganna pure asserendo, che la pittura fosse eseguita dopo il compimento delle volte dove Raffaello dipinse in seguito le favole di Psiche e dell'Amore. Cade poi da sè la congettura dello stesso scrittore, che in quegli sfondi in cui è figurata la mitologica storia del Cielo, volesse il pittore esprimere nella Galatea la storia mitologica della Terra: tuttavia può congetturarsi che alla Galatea ispiratagli dal racconto di Filostrato, dovessero fare ac-

[1] Un migliore esame de' documenti mostra che Raffaello deve aver posto mano alla Galatea dopo il 1512 e precisamente nel 1514, come afferma il Passavant, quando ebbe compiuto l'affresco della stanza della Segnatura e incominciato l'altro dell'Eliodoro. Vedi le note aggiunte al Vasari nell'edizione Sansoni; Firenze, 1879. (*Nota del traduttore*).

[2] *Alcune riflessioni d'un Oltramontano su la creduta Galatea di Raffael d'Urbino*; Palermo, 1816.

compagnamento altri soggetti cavati dal medesimo; e inf morto Raffaello, fu eseguita a fresco sulla parete che aveva sciata vuota, la favola del Polifemo. E da una lettera di P Giovio a Girolamo Scannapeco si rileva, che egli credeva il lifemo opera del Sanzio, riferendo un aneddoto un po'scan loso, che ci dà un'idea dei licenziosi costumi di quei tem massimamante del Giovio.

Incisioni. — Marcantonio; Bartsch, vol. XIV, n° 350, dà altresì notizie di due copie di questa stampa. — L'inta di Marcantonio corretto, ritoccato e compiuto a penna che siede la Biblioteca di Vienna, non può essere considerato c una impressione corretta dallo stesso Raffaello, giacchè la niera con cui sono fatti i ritocchi, massime nei contorni, somiglia a quella dell'Urbinate, ed è poi certo che l'incis non si adatta mai a queste pretese correzioni del maestro. Marco da Ravenna; Bartsch, vol. XIV, n° 351. — *Pauli G liani formis*, Roma, 1592, in foglio. — H. Golzius, 1592, in glio grande. — Nic. Bocquet, in foglio grande. – Nic. Dorig 1693, in gran foglio. – Dom. Cunego, 1771, in foglio, pe *Scuola italiana* di Hamilton. – I. T. Richomme, 1820, in fog — Ant. Ricciani, Napoli, 1827, in foglio. — Litografia in glio di Trödlin, dalla stampa di Richomme. — Landon, n° 321. Amore che guida i delfini di C. Ulmer, 1806, in 4°. — Lo ste di E. Schaeffer, in 4°. Queste due stampe sono copie di qu del Golzius. — La testa della Galatea del Preisler.

È apocrifo il disegno con l'intera composizione della R colta del Vilenbrock, inciso da B. Picart, e quello pure con Tritone e una Nereide citato dal Longhena traduttore l'opera del Quatremère de Quincy, pag. 713, esistente nell'. cademia di Venezia.

105. RITRATTO DI GIULIANO DEI MEDICI.[1]

Minor fratello di Leon X stette molti anni nella corte duca Guidobaldo a Urbino: nel *Cortigiano* del conte Castigli è descritto come principe molto ragguardevole non tanto il suo amore alle scienze, quanto per la bontà dell'animo e la integrità dei costumi. Quando nel 1512 i Medici rientrarono Firenze, il cardinal Giovanni suo fratello gli affidò il gove

[1] Nato nel 1479 e morto nel 1516.

del ducato, ma Giuliano s'accorse subito che la sua indole pacifica non era adattata per reggere lo Stato e per superare l'avversione degli emuli, laonde rinunziò a favore del nipote Lorenzo figliuolo di Pietro dei Medici e dimorò a Roma, dove prese il comando delle milizie pontificie col grado di capitano generale della Chiesa. Fece qualche impresa militare in Lombardia, poi sposò Filiberta sorella del duca di Savoia, ed ebbe da Francesco I il titolo di duca di Nemours. La cagionevole salute lo determinò a ritirarsi in un convento di Fiesole dove morì, ed è noto che il suo sepolcro nella sagrestia della chiesa di san Lorenzo in Firenze, è una delle più belle opere di Michelangiolo.

Fu il Vasari che ci fece noto aver Raffaello dipinti i ritratti di Giuliano e di Lorenzo che ai suoi tempi erano appresso gli eredi d'Ottaviano de' Medici, e ne loda l'eccellenza del colorito. Ma non sappiamo qual sorte sia loro toccata: soltanto ci è noto che un ritratto somigliantissimo alla copia di cui parleremo, lo vendette anni sono Gaetano Capponi e fu trasportato fuori d'Italia. La copia è nella Galleria di Firenze: nell'inventario del 1635 si cita come opera del Vasari, ma ora con miglior giudizio viene attribuita ad Alessandro Allori. È mezza figura veduta quasi di faccia e un po' piegata a sinistra, nè ci mancano i caratteristici lineamenti di casa Medici: ha corta barba;[1] i suoi capelli chiusi in una rete di color giallo sono coperti da una berretta con tre borchie d'oro, alle quali è appesa una catenella. Il collo è nudo, la veste sul petto di un rosso cremisi, e sulla casacca nera ha una specie di saio bigio damascato con fodera scura. Nella man destra sovrapposta all'altra, tiene una carta piegata: il fondo è verde. Nella nostra edizione tedesca fu pubblicata una stampa di questo ritratto incisa da Luigi Gruner (tavola VII), facendo voti che per mezzo di essa si giunga a trovare l'originale.[2]

[1] L'usanza di portar la barba cominciò dopo il tempo di Giuliano, perciò si può sospettare che non sia il suo ritratto (*Nota del traduttore*).

[2] Il Gaye (*Carteggio* ec., vol. II, pag. 146) pubblicò l'estratto di due lettere di Lorenzo de' Medici duca d'Urbino, dove parla del ritratto dipinto dal Sanzio, e nel secondo di quegli estratti, in data 5 febbraio 1518, si dice che *è finito*. Alcuni credono che il ritratto di Lorenzo del Museo Fabre a Montpellieri sia l'originale mentre il Passavant in alcune aggiunte e correzioni che aveva preparato per la sua opera, è di opinione che sia soltanto una antica e buona copia fatta sull'originale. Altra vecchia copia di esso ritratto vedesi tra quelli Medicei nel corridore che dalla Galleria di Firenze conduce al palazzo Pitti, dove è pure una copia di quello di Lorenzo duca d'Urbino. Vedi la nota 2 alla Vita di Raffaello, pag. 34, nel Vasari, ediz. Le Monnier. (*Nota del traduttore*).

Raffaello ebbe modo di ritrarre Giuliano in due circostanze; la prima nel 1513 quand'egli si recò a Roma per far visita al fratello Leon X, dove si trattenne vario tempo e fu festeggiata la sua elezione a cittadino romano; la seconda nel 1514 allorchè vi si trovò con il nipote Lorenzo. Così lo ricorda Leonardo da Vinci in una nota che si legge nel primo foglio del suo Codice segnato X: - Il Magnifico (così soleva chiamarlo) » Giuliano de' Medici partì di Roma il 9 gennaio 1515, sul far » del giorno, per andare a sposare la sua donna in Savoia. » Nello stesso dì morì il re di Francia. » Però la morte di Luigi XII avvenne il 1° di gennaio, ma Leonardo l'avrà saputa soltanto il dì 9.

La sola testa di questo ritratto vedevasi nella Raccolta del cavalier Vincenzo Camuccini a Roma, ma era falsamente registrata per quella di Marcantonio Raimondi. D'onde pervenisse è ignoto, e deve essere stata venduta dopo la morte del ricordato Camuccini.

106. RITRATTO DEL CARDINAL DOVIZIO DA BIBBIENA,[1] CARDINALE DI SANTA MARIA IN PORTICO.

Tavola, alta 0.91; larga 0.70.

Giorgio Vasari parla nei suoi *Ragionamenti* dei ritratti del cardinal Bibbiena coloriti da Raffaello: « E l'altro (egli dice) » che gli è dinanzi vestito di rosso, che si appoggia con il » braccio ritto è il cardinal di Bibbiena, il quale lo somiglia » assai bene, perchè è ritratto dal vero che Raffaello di Urbino » fece in quel tempo a Roma, il quale è oggi in casa de' Dovitij » in Bibbiena, e lo tenni qui molti mesi per ritrarlo in queste » storie. » Aggiunge poi che un secondo ritratto lo fece nel porto d'Ostia, che deve essere quello che si vede nell'affresco con la sconfitta dei Saraceni nella terza sala Vaticana; finalmente cita altri due simili ritratti dipinti a olio, un de' quali di Raffaello, i quali è probabile che sieno i due seguenti a noi noti. Il primo è nella Pinacoteca di Monaco creduto, per molto tempo, del cardinale Granvelle; ma questo illustre uomo di Stato aveva soli diciassette anni quando morì il Sanzio, mentre quello è un uomo che ha passato la giovinezza, veduto quasi di faccia e alquanto voltato a sinistra. Ha testa piuttosto ma-

[1] Nato nel 1470 e morto nel 1520.

gra, naso sottile e curvo, occhi vivi con larghe palpebre, lineamenti del tutto italiani. Una berretta rossa gli copre il capo, e una mozzetta dello stesso colore è fermata sul petto da due bottoni: il destro braccio appoggiato sopra un balaustro di pietra, è vestito di bianca manica che gli nasconde la metà della mano; l'altro braccio lo tiene disteso. Il quadro ha un fondo scuro.

Il Dovizi fu eletto cardinale da Leon X a'23 di settembre del 1513, ond'è che un ritratto con abiti cardinalizi non può essere stato colorito prima di quel tempo; anzi è verosimile che Raffaello ritraesse questo suo amico un po'dopo ch'egli aveva ottenuto il cappello rosso. Il qual ritratto somiglierebbe moltissimo a quello dei Pitti se in questo non sembrasse più giovane, e nei particolari non vi fossero delle differenze. Angelo Maria Bandini nelle sue *Memorie per la vita del cardinale Dovizi* (Livorno, 1758, pag. 5) dice, che « il cardinale » lasciò al Castiglione un quadro di Raffaello; » la quale espressione ci spiega come quel ritratto si trovi ora a Madrid. Imperocchè non si conosce alcun dipinto del Sanzio che Bernardo potesse lasciare al Castiglione tranne che questo: ed è noto che l'autore del *Cortigiano* fu ambasciatore in Spagna per Clemente VII, dove recò il suo ritratto fattogli da Raffaello, che poi passò in Olanda e di là nella Galleria del Louvre. Ora questa certissima circostanza ci dà motivo a pensare che portasse pure in Spagna il ritratto del cardinal Bibbiena, e che alla sua morte, avvenuta a Madrid, fosse collocato nella reale Galleria. È disegnato e modellato con una finezza straordinaria; le mani al pari delle vesti sono eseguite con molta verità; il tono generale è trasparentissimo, e, in una parola, è uno dei migliori ritratti di Raffaello.

Lodovico Gruner compì nel 1834 una bella stampa di questo dipinto, ma la diede fuori per ritratto di Giulio dei Medici che fu poi papa col nome di Clemente VII.

Abbiamo già avvertito che quello dei Pitti ha molta somiglianza con l'altro di Madrid, tranne alcune differenze, e il Rumohr (*Italienischen Forschungen*, vol. III, pag. 138) afferma con ragione che nel primo non vi è cosa che possa autorizzarci a crederlo dell'Urbinate, e invece rammenta la maniera di Girolamo da Cotignola.

Nel *Manuel du musée français* si vede, sotto il n. 28, un intaglio che per errore è detto il ritratto dell'Inghirami mentre l'opera stessa ha anche quello sotto il n. 18. Sono stampe del Bedetti, in piccolo foglio.

107. SANTA CECILIA.

Tavola trasportata in tela, alta 2.35; larga 1.46.

La santa, in mezzo al quadro, ascolta guardando in cielo la celeste armonia di sei angioli, e quasi si lascia cader dalle mani l'organetto, mentre le stanno sparsi per terra gli umani strumenti per metà rotti. A destra vi è l'apostolo san Paolo appoggiato alla spada e dietro a lui l'evangelista san Giovanni: dal lato opposto sono santa Maria Maddalena col vaso dei profumi e dietro sant'Agostino dottore della Chiesa.[1]

Questo dipinto, uno dei più belli tra i bellissimi di Raffaello, è pure per il colorito, un inimitabile capolavoro, quantunque abbia perduto molto nei restauri del suo originale splendore. Il qual colorito è notevole per l'armonia dovuta non tanto alla giudiziosa distribuzione dei tre principali colori, quanto all'ammirabile tavolozza del pittore che non spiegò mai più magnificenza, più ricchezza e più attrattiva, da sembrare meravigliosamente riflessi i divini splendori del soggetto. La santa è vestita di ricca tunica raggiante d'oro e di luce, con la quale la veste rossa di san Paolo e quella della Maddalena cangiante tra il turchino e il violetto, formano dei contrasti di luce sorprendenti, ma questi colori sono tramezzati da delicatissime mezze tinte e da una ingegnosa gradazione di toni. Per esempio, il giallo della veste di santa Cecilia vien moderato con i verdi ornamenti della stessa veste, e le stoffe messe a oro dei panni sacerdotali di sant'Agostino, i biondi capelli del san Giovanni, i toni scuri e gialli del terreno e dei musicali istrumenti, compongono una graziosa armonia di colori. I toni celesti argentini dell'organo preparano, per così dire, l'occhio a guardare i panni turchini e violetti della Maddalena che accordano coi toni parimente turchini, del cielo e della spada alla quale si appoggia san Paolo, la cui nera chioma armonizza con le nere piume dell'aquila appresso san Giovanni. Sarebbe possibile di mostrare, anche nei più minuti particolari, l'intimo accordo che esiste tra i colori di questo magnifico dipinto, nel quale le carni corrispondono perfettamente alla condizione delle figure, e perciò sono piuttosto ideali che

[1] Fu creduto di ravvisare in quella figura san Petronio, vescovo e patrono di Bologna, ma vedendosi sempre rappresentato con una piccola chiesa in mano, che qui non ha, ci par ragionevole giudicare che sia altro santo.

vere, poichè, pel solito, Raffaello dipingeva dal naturale i soli ritratti in cui pure aggiungeva qualcosa d'ideale. La santa Cecilia è dipinta liberamente, ma eseguita con la massima diligenza, che pur si ravvisa nella maniera con la quale sono fatti i musicali strumenti, che, come attesta il Vasari, gli eseguì Giovanni da Udine. E poichè non vi ha dubbio che quel pittore si recò a Roma presso Raffaello soltanto dopo la morte del suo maestro Giorgione, vale a dire nel 1511, resulta da ciò una formale smentita alle asserzioni di coloro i quali vorrebbero che la santa Cecilia fosse stata colorita nel 1510,[1] mentre noi abbiamo motivo di crederla compiuta alcuni anni dopo l'allogazione fatta nel 1513 da Lorenzo Pucci, cardinale dei Santi Quattro. La qual cosa vien confermata dal Biografo aretino che racconta esser morto il Francia pochi giorni appresso aver ricevuto il quadro di Raffaello e d'averlo posto (1517) nella cappella di santa Cecilia, che la beata Elena Duglioli dell'Olio aveva fatto edificare nella chiesa di san Giovanni in Monte a Bologna. Tolta la tavola dai Francesi nel 1798 e recata a Parigi nel Museo Napoleone, fu trasportata sulla tela nel 1803 dal Hacquin; però dopo la pace del 1815 venne restituita a Bologna e collocata nella Pinacoteca, dove ebbe un altro restauro per toglierle gl'ignobili ritocchi eseguiti in Francia.

Incisioni del quadro. — Giulio Bonasone, 1531; Bartsch, vol. XV, pag. 130, n. 74. — *Romae, Phls. Thomassinus sc., 1617 p.° maii;* all'opposto, in foglio: le seconde impressioni portano l'indirizzo di Gio. Iac. De Rossi. — In piccolo foglio, M. Greuter. Nic. van Aelst. form., con i nomi dei Santi. — Brutto intaglio di Carlantonio Pisarri, in piccolo foglio. — Antica stampa all'acquaforte di Giovambatista Roncava. — Anonimo: le seconde impressioni hanno, Arnold van Westerhout *formis*. Brutta stampa in piccolo foglio. — Giovambatista Galli, 1761, in foglio, acquaforte all'opposto. — Francesco Rosaspina, in piccolo foglio. — Robert Strange del., 1763, *aere incid.* 1771; Londra, in foglio, all'opposto. È alterato il carattere delle figure. — I. Ch. De Meulemeester, 1802, in 4°. — David, in foglio — R. U. Massard, in foglio grande. — F. E. Beisson per il *Musée Napoléon*, in foglio. — Bovinet per la *Galerie Filhiol*, in 8° grande. — Mauro Gandolfi, 1835, in foglio grande. — Pietro Pe-

[1] Tale opinione si sostenne coll'epigrafe latina che leggesi nella cappella della chiesa di san Giovanni in Monte di Bologna, ma la data del 1510 si riferisce alla fondazione della cappella, e l'epigrafe stessa vi fu posta nel 1695 e non rammenta il quadro della santa Cecilia.

lée, 1852, in piccolo foglio. — Lefebvre, 1857, in foglio. — Landon, n° 113.

INCISIONI DEGLI SCHIZZI. — Marcantonio; Bartsch, vol. XIV, n° 116, dove sono citate pure tre copie all'opposto di questa stampa. — Nic. D. Bruyn *fec.*, Londersceel *exc* Piccolo foglio con i nomi dei santi; nuovo intaglio di maniera molto olandese. – Da incerto disegno su carta bigia acquerellata a bistro, che passò successivamente nelle Raccolte di G. B. Bellucci di Bologna, del De Piles, 1706, del Paignon-Dijonval, del Morel De Vindé, di T. Dimsdale, del Lawrence, del re d'Olanda, e di S. Woodburn a Londra. — Elisa Cheron, 1706, in piccolo foglio, all'opposto e senza la gloria di angioli. — Le due figure delle sante Cecilia e Maria Maddalena, furono intagliate, in piccolo foglio, nel decimosettimo secolo.

ANTICHE COPIE.

a) Lo scultore Giov. Zucchi fece eseguire una copia del dipinto nel 1547 a Iacopo Pontormo. (Vedi *Lettere pittoriche*, vol I, pag. 45). Forse è quella che si vede ora nella Galleria di Dresda e viene attribuita a Giulio Romano.

b) Un'altra bella copia di Guido Reni si trova in Roma nella chiesa di san Luigi dei Francesi.

c) L'orefice Bozzotti di Milano possiede pure una copia attribuita al Domenichino, ma sembra piuttosto opera d'uno dei migliori scolari dei Caracci.

d) Una piccola esiste nella Raccolta del Praun di Norimberga, e dev'essere quella da noi veduta nella Galleria del Coesvelt a Londra che si credeva il bozzetto di Raffaello, perchè non è in tutto uguale al quadro, ma quei cambiamenti vi furono fatti certamente per ingannare.

Uno schizzo di tutta la composizione simile all'intaglio di Marcantonio, nella Raccolta del Lawrence: però è così ritoccato a bistro da non esservi più nulla del disegno originale. E uno schizzo del san Paolo a matita rossa, trovasi nella Galleria del Teyler a Haarlem.

108. VISIONE DI EZECHIELLO.

Tavola, alta 0.50; larga 0.36.

Dio Padre sta seduto in mezzo ad una gloria con attorno i quattro attributi degli Evangelisti e due angioletti che gli sostengono le braccia aperte. La gloria composta di una infinità di teste di cherubini appena visibili per l'abbagliante splendore divino, è circondata da nubi, che pare si allontanino per lasciar vedere la celeste apparizione In basso si scorge un paese con alcune piccole figure sorprese da quella visione.

Questo quadretto che è piuttosto uno schizzo con alcuni difetti nel disegno, notevoli massimamente quelli dell'attacco della mano sinistra e della parte davanti del braccio che manca di proporzione ec. Nonostante tali difetti è un bellissimo dipinto piccolo ma grandioso nell'insieme. Le simboliche figure degli Evangelisti sono come trasfigurate ed hanno tanta maestà che rivelano la divina potenza; quella di Dio Padre non è però conforme al tipo tradizionale, somiglia piuttosto ad un Giove. Quasi nuda per metà, gli scende dalla spalla sinistra un purpureo manto che le copre i fianchi e le gambe. Raffaello lo fece per il conte Vincenzio Hercolani di Bologna, e il Malvasia riferisce (*Felsina pittrice*, vol. I, pag. 44) che nel 1510 quel signore gliene fece pagare otto ducati d'oro per mezzo del banchiere Lianori. Ma sarebbe errore il credere che in quell'anno fosse già stato eseguito, poichè l'invenzione e la maniera del disegno appartengono a un tempo meno lontano, cioè a quel tempo in cui, animato dall'esempio di Michelangiolo, andava cercando il grandioso nella composizione, la forza dei movimenti e la larghezza delle forme. Ed è per queste ragioni che il Vasari giudica benissimo che la Visione d'Ezechiello fu dipinta dopo la santa Cecilia. Se poi è proprio vero che nel 1510 il nostro pittore ricevesse gli otto ducati d'oro, bisogna che gli consideriamo come un piccolo acconto, tranne che l'Ercolani non volesse assicurarsi con quella anticipazione d'avere un'opera di Raffaello, chè in questo caso sarebbe stato, come dicono, una caparra. [1]

[1] Otto ducati d'oro era somma notabile in quel tempo per un quadretto laonde si potrebbe anche credere che tanto fosse pagato. (*Nota del traduttore*).

Il dipinto anch'oggi ben conservato, fu restituito a Firenze dopo avere fatto parte del Museo Napoleone: ora adorna la Galleria dei Pitti; ma fino dal 1589 era in Firenze, trovandosi descritto nell'inventario della Tribuna compilato in quell'anno.

INCISIONI. — Cosimo Mogalli, in foglio, per la *Raccolta* ec. — Longhi, in foglio grande, per il *Musée Napoléon*. — Anderloni inc., Longhi dis. e terminò: è in foglio grande. — Pigeot, in piccolo foglio, per la *Galerie Filhiol*. — P. Caronni, 1825, in foglio. — *Vicentinus Cavini*, in foglio. — A tratti, con le ombre appena accennate, di Giuseppe Tomba, in foglio. — E. Eichens, 1841, in foglio grande. — A. Morghen, Firenze, in foglio. — Pietro Pelée, 1852, in piccolo foglio. — Luigi Calamatta, 1855, in foglio. [1]

ANTICHE COPIE.

Pietro Lamo nel suo manoscritto [2] intitolato, *Craticola di Bologna*, dà per certo (pag 8), che la Visione d'Ezechiello stava ai suoi tempi appresso Agostino Hercolani, ma il marchese Antaldo Antaldi di Pesaro fece della vane ricerche in quella casa. Il ricordato manoscritto che rammenta il pagamento degli otto ducati d'oro aggiunge, che il marchese Filippo Hercolani possedette due quadri con la Visione d'Ezechiello, e uno lo ha sempre. Ma sebbene porti il sigillo dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, che lo giudicò originale, quel giudizio è sventuratamente smentito dal suo certificato d'origine. Vedi il Pungileoni, pag. 101, 102. Un'altra copia comprata a Bologna da Niccolò Poussin per il De Chantelou era creduta allora, e con più ragione, lavoro di Raffaello. Dalla Raccolta del Launay passò in quella d'Orléans, e alla sua vendita l'ebbe lord Berwick per 800 lire sterline: fu da me veduta a Stratton nella preziosa Galleria di sir Tommaso Baring.

INCISIONI DI QUESTA COPIA. — Nic. Larmessin per il *Cabinet Crozat*, in foglio. — F. Poilly senza figure nel paese, in foglio grande. Le prime impressioni sono sottoscritte A. Herant *exc.*; altre, fatte dopo, P. Mariette *exc.*

Nella Raccolta dell'Accademia di Vienna esiste un'antica

[1] Ne fece un intaglio anche Giovita Garavaglia. (*Nota del traduttore*).

[2] Questa operetta del Lamo fu stampata nel 1844 a Bologna nella tipografia Guiai, in 8°. (*Nota del traduttore*).

copia; un'altra bellissima si trovava appresso il defunto maggior Biela di Venezia, e per quello che me ne han detto, dev'essere eseguita tanto bene, da far credere ad alcuni intelligenti di cose d'arte che sia di Raffaello.

Luigi XIV ordinò un cartone di questa pittura con figure simili al vero per averne un arazzo dalla fabbrica dei Gobelins, e dev'essere quello di Broughton in Inghilterra nel castello dei Montagne, oggi del duca di Buccleugh. È disegnato a matita nera e colorito: un coro di angioli circonda la principale composizione, che per quanto si allontanino dalla maniera di Raffaello, possono stare col pessimo disegno di tutto il resto.

109. NATIVITÀ DI NOSTRO SIGNORE.

Così la descrive il Vasari: « A Verona mandò della medesima bontà un gran quadro ai conti di Canossa, nel quale è » una Natività di Nostro Signore bellissima, con un'aurora » molto lodata; siccome è ancora Santa Anna, anzi tutta l'opera, » la quale non si può meglio lodare, che dicendo che è di mano » di Raffaello da Urbino: onde que' conti meritamente l'hanno » in somma venerazione; nè l'hanno mai, per grandissimo » prezzo che sia stato loro offerto da molti principi, a niuno » voluto concederla. » E nella Vita di Taddeo Zucchero aggiunge: « Ma in quel mentre avendo quel duca, come generale » dei signori veneziani, a ire a Verona, ed a vedere l'altre » fortificazioni di quel dominio, menò seco Taddeo; il quale gli » ritrasse il quadro di mano di Raffaello, che è, come in altro » luogo s'è detto, in casa de' signori conti da Canossa. » Anche C. Ridolfi conferma il fatto con queste parole che si leggono nella Vita di Paolo Veronese (*Le Vite degli illustri pittori veneti*, vol. I, pag. 286): « Ritornò da Mantova a Verona trattenendo- » visi per breve tempo in far copia del quadro di Raffaello » de' conti Canossa, che nelle case medesime si conserva. » Ma al pari dell'originale andarono perdute quelle copie, e nemmeno in una stampa ce ne fu serbata memoria. E se il Longhena nella traduzione del Quatremère de' Quincy dice (pag. 158), che a' tempi del Lanzi, la copia di Taddeo era in casa Leopardi a Osimo, egli confonde la Natività dello Zucchero già del Duca d'Urbino, giacchè il Lanzi parla di quella senza nemmeno supporre che fosse la copia del quadro di Raffaello, che fu cercato moltissimo sempre infruttuosamente. Ma Giacomo

degli Ascani pubblicò in francese la descrizione d'un'Adorazione dei Pastori con dedicatoria al re Luigi XV, che tradotta in italiano da S. M Rangoni, fu stampata a Bologna nel 1720; e in essa dà per cosa certa, che la tavola da lui descritta era quella fatta dal Sanzio ai conti di Canossa. E per tale fu assai bene incisa nel 1720 da Corn. Blomaert, in foglio per il largo; della quale diede altro intaglio Pietro del Po. Ma il Mariette ch'era così intelligente, attribuì il quadro a Andrea Schiavone, e noi, giudicandone dall'incisione, siamo del suo parere. Nel 1828 lo possedeva l'ingegnere Serantoni di Genova [1] D'un'altra Natività di Cristo creduta di Raffaello e uscita di casa dei Canossa, si parla nell'opuscolo intitolato: *Quelques Tableaux italiens et espagnols de la collection de M. le comte François de Thurn et Valsassi*, ec. (Vienna, 1824) che ora è appresso il conte Harras di Vienna, ma essa non ha nulla che rammenti le sue opere, e sembra piuttosto lavoro di un pittore olandese del secolo decimosesto, che dipingeva nella maniera italiana. In quella pittura la Vergine e san Giuseppe stanno pietosamente genuflessi dinanzi al Bambino Gesù disteso in terra: a sinistra v'è san Giovambatista in piedi già uomo, a destra l'apostolo san Paolo. Nel fondo in cui sorge l'aurora, si vede un angiolo che annunzia la nascita del Messia a tre pastori. [2]

110. RITRATTO DEL CONTE BALDASSARRE CASTIGLIONE. [3]

Mezza figura in tela, alta 0.54, larga 0.65.

Veduto quasi di faccia è un po' voltato a sinistra, e con espressione amorevolissima volge allo spettatore gli occhi ce-

[1] Questo signore possedeva allora altri due quadri creduti di Raffaello, in uno dei quali si vedeva Nostra Donna che allatta il Divino Fanciullo, con un aloe nel paese; nell'altro, eseguito nella maniera di Giulio Romano, il martirio di sant'Andrea. Il primo è alto cen. 51, largo 42; il secondo alto cen. 46 e largo 97. Ma sebbene si vogliano sostenere per opere del Sanzio in un opuscolo intitolato *Memoria di tre quadri originali di Raffaele che fanno collezione alle sue tre maniere* quella difesa non merita alcuna considerazione.

[2] Müntz, op. cit., dice: « Si sa oggi che la *Perla* del Museo di Madrid » è identica alla Natività di Cristo descritta dal Vasari e dipinta per il vescovo » Luigi Canossa ». e rimanda il lettore a consultare particolarmente lo scritto del Paillard (pag 4, col titolo *Petite Madone d'Orléans et diverses erreurs de Passavant*. Anche il Reumont prese ad esaminare nell'*Archivio Storico*, questa cosa, e viene alla stessa conclusione, cioè che la Madonna della Perla sia identica alla Natività fatta per il Canossa. (*Nota del traduttore*).

[3] Nato nel 1475, morto nel 1529.

rulei e bene aperti sotto i folti sopraccigli, mostrando nella larga fronte che è uomo d'ingegno e di studj. Il carattere virile e grave che dà ai suoi lineamenti la folta barba, vien temperato dall'espressione dolce e delicata della bocca con labbra grosse e vermiglie. Tiene le mani l'una su l'altra; il capo ha coperto di berretta nera, e una bianca camicia gli si chiude al collo. Sopra alla veste nera ha una specie di saio chiuso, con larghe maniche, di panno scuro e ruvido da distinguere il tessuto. In questo ritratto l'autore del *Cortigiano* si mostra non solo guerriero, diplomatico e dotto illustre, ma eziandio fido e tenero amico: vi è vita e verità ed è eseguito con molta arte.

La lettera che Pietro Bembo scrisse al cardinal Dovizio da Bibbiena il 19 aprile del 1516, pubblicata nel primo volume di quest'opera, è il più antico documento che rammenti questo ritratto, che lo stesso Castiglione lodò in un'elegia latina scritta intorno a quel tempo; nella quale fa parlare la sua giovine donna, Ippolita Torelli, che aveva sposato da poco tempo e che dovette lasciare in Mantova per recarsi a Roma onde attendere a cose diplomatiche. Un frammento di quei versi fu stampato la prima volta con le opere di Fulvia Morata (Venezia, 1534) col titolo: *Bath. Castilionis Elegia, qua fingit Hippolitam suam ad se scribentem.* Ecco il frammento:

Sola tuos vultus referens Raphaelis imago
Picta manu, curas allevat usque meas.
Huic ego delicias facio arrideoque jocorque,
Alloquor et tanquam reddere verba queat.
Assensu nutuque mihi saepe illa videtur
Dicere velle aliquid, et tua verba loqui.
Agnoscit, balboque patrem puer ore salutat,
Hoc solor, longos decipioque dies.

Fu detto poco avanti che il conte Castiglione mandato nunzio in Spagna dopo il 1525, dove lo sorprese la morte avvenuta il 2 febbraio del 1529, è probabile che recasse con sè il suo ritratto, il quale ai tempi del Rubens e del Rembrandt si trovava nei Paesi Bassi. Questa asserzione vien confermata dalla copia eseguita dallo stesso Rubens che era appresso i suoi eredi. Aggiungasi poi che esiste altra copia disegnata e acquerellata a bistro dal Rembrandt con questa nota: « De comte » batasser d Katjlyone van Rafael, verkogt voor 3500 gul- » den. » E il pregevole disegno (alto cent. 12; largo 9) è oggi

nella splendida Raccolta Albertina a Vienna. Quanto al ritratto originale, alla vendita delle opere d'arte dell'Usselen avvenuta il 9 aprile del 1639, Iac. Sandrart offerse 3,400 fiorini, ma venne aggiudicato per 3,500 a don Alfonso Lopez consigliere del re Cristianissimo a Amsterdam. (Vedi, *Accademia tedesca della architettura, scultura e pittura* del Sandrart; Norimberga, 1675-79, 2 vol.) Nell'inventario della Galleria del cardinal Mazarino era stimato 300 lire: Luigi XIV lo comprò dai suoi eredi, e trasportato dalla tavola sulla tela, adorna oggi la Galleria del Louvre.

Incisioni. — Reg. Persinius, Ioachimus Sandrart *del. e exc. Amsterd. in aedibus Alph. Lopez*, con questa iscrizione: *Qui vedi il Balthasaro Castigglione, che l'arte di corte rese si fino*, ec. È all'opposto, in piccolo foglio. — Nic. Edelinck, all'opposto, in piccolo foglio, per il *Cabinet Crozat*. — Niccola Larmessin, per l'*Académie des Sciences et des Arts* del Bullart. — I. Godefrois, per il *Musée Napoléon*. — Boutrois per la *Galerie Filhol*. - Litografia di Z. Belliard, in 4° — Le Page, a imitazione della matita nera, senza le mani. — Landon, n° 319.

Alcune antiche copie alquanto diverse dal ritratto ci fanno credere che Raffaello, o meglio forse uno dei suoi scolari, dipingesse il suo amico anche senza berretta, con veste più semplice ma sempre voltato a sinistra. Antonio Beffa Negrini nei suoi *Elogi dei personaggi della famiglia Castigliona* (Mantova, 1606), parla così di questo secondo ritratto: « Rafael Sanzio » d'Urbino amicissimo del conte e per la creanza di civilissi» mi costumi, e per l'eccellenza singolare della pittura e del» l'arti sue compagne, gli fece la detta medaglia, come anche » lo ritrasse nella sala di Costantino, dove non sono se non » Principi ecclesiastici e secolari, e *due altre* che si conservano » in casa Castigliona. » Ed è senza dubbio uno di quei ritratti quello che intorno alla metà dello scorso secolo, possedeva il cardinale Lodovico Valenti, che anch'oggi trovasi in Roma nel palazzo Torlonia appresso il duca di Bracciano. È la sola testa, come dice il Negrini, colorita su tavola molto francamente ma poco vivacemente: alta cent. 77, larga 59. In basso ci sono gli stemmi dei Castiglioni e la seguente iscrizione latina, che attesterebbe esser questo un ritratto originale. *Baldesar. de Castiliono Christof. militis primus fi. Henrici Angliae regis aeques. Armor. capit. Nubilariae agri pisaurensis co. et post mortem uxoris Clementis P. P. VII in Hispanijs nuncius et a Carlo V imperat. Abbulae eps. ellectus. Natus est in vico Casatici agri Mant.,*

obijs vero Teleti in Hispania ann. MDXXIX. Fu inciso da L. Ceroni per l'opera del Dennistoun intitolata: *Memoirs of the duks of Urbino;* London, 1851.

Altra copia della stessa testa che a giudicarne dalla maniera dev'essere di un veneto pittore, stava nella Raccolta del conte Cabral a Roma, dove fu da noi veduta nel 1835. E forse è quella che nel 1820 possedeva il dottor Pasquale Coddé a Mantova, che, se non erriamo, passò dopo il 1845 nella Galleria di Berlino.

INCISIONI cavate dal ritratto che era appresso il cardinal Valenti. - G. Goffredo Senter, 1747, in piccolo foglio. — Paolo Fidanza (n° 14) di grandezza simile al vero, per le sue *Teste scelte di illustri personaggi;* Roma, 1785. — Giuseppe Longhi dis., Antonio Gaiani inc., in piccolo ovale.

L'Hagen nelle sue *Briefen in die Heimath* (vol. I, pag. 56, e vol. II, pag. 246), ricorda così *un ritratto del cardinal? Castiglione, che osava leggere mentre Raffaello lo ritraeva.* Ora si trova a Breslavia nella Raccolta del consigliere Bach.

CAMERA DI TORRE BORGIA, O DELL' INCENDIO DI BORGO.

Dal 1514 al 1517.

Fu già detto nel primo volume di quest'opera, che Raffaello affezionato e riconoscente al suo maestro, non volle che fossero gettati a terra i dipinti del Perugino fatti nella volta della camera, e che questi ci sono anch'oggi. E poichè essi non hanno alcun legame con gli affreschi delle pareti, noi ci dispensiamo dal descriverli, rimandando il lettore al detto volume. Dei quattro affreschi, quello dell'incendio di Borgo è il più notevole, ed è anche il meglio conservato: gli altri sembra che in gran parte fossero coloriti dai suoi scolari. Le figure dei principi protettori della chiesa poste su basamenti e dipinte di giallo a chiaroscuro, erano di Giulio Romano, ma furono tanto alterate da Carlo Maratti incaricato di restaurarle, che si possono considerare opera sua.[1]

[1] Oltre l'iscrizione che leggesi nella camera, la quale assicura che quegli affreschi furono compiuti nel 1517, abbiamo una lettera dell'agente in Roma del Duca di Ferrara con la data 19 giugno 1517, in cui dice che « ci vorranno due giorni a Raffaello per finire le pitture della camera del » Papa. » Vedi *Gazzetta di Belle Arti,* vol. I, pag. 351. (*Nota del traduttore*).

111. GIURAMENTO DI LEONE III.

Affresco sopra alla finestra.

Papa Leone III, nel quale è ritratto Leone X, sta ritto davanti all'altare, e pone le mani sul libro degli Evangeli giurando, alla presenza di Carlomagno, d'essere innocente delle calunnie appostegli dal nipote del defunto papa Adriano I. I diaconi che sono ai suoi lati gli tengono aperto il piviale, e un giovine cubicolario è dietro col triregno. A sinistra, davanti ad alcuni vescovi, si vede ritto Carlomagno in abito di senatore romano, che, con la mano alzata, par che domandi al Sinodo da lui convocato, il suo giudizio intorno alla condotta del papa; ma come racconta Atanasio Bibliotecario, levossi una voce nell'adunanza che disse: *prima sedes a nemine judicatur*. Dietro ai vescovi con mitra in testa, si affollano molte persone, e sul primo ripiano degli scalini dell'altare, stanno alcune guardie e mazzieri in costume italiano del decimosesto secolo. Questo affresco che è una pompa, o una mostra, piuttosto che un soggetto di azione, contenta poco, sebbene nella disposizione sia cosa degna di tanto maestro. Pare però che l'esecuzione fosse affidata ad uno degli scolari; ed ora avendo molto sofferto per essere stato più volte ritoccato e mancando di luce, è difficile darne un giudizio. Negli sguanci della finestra si legge questa iscrizione accanto alle armi Medicee: LEO · X · PONT · MAX · ANNO · CHRISTI · MCCCCCXVII · — PONTIFICAT · SVI · ANNO · IIII.

INCISIONI. — Francesco Aquila, in foglio grande, per le *Picturae* ec. — Aloisius Fabri, in foglio grande per il largo. — Landon, n° 307.

112. INCORONAZIONE DI CARLOMAGNO.

Poco più là del primo presso, il papa Leone III, nel quale è figurato Leone X, sta seduto e pone la corona sul capo di Carlomagno inginocchiato a lui davanti, nel quale Raffaello ritrasse il re Francesco I, onde alludere alla pace conchiusa in Bologna sul cadere del 1515 tra quel principe e il papa. Nel paggio che reca la corona del Cristianissimo, è ritratto Ippo-

lito dei Medici, figliuolo naturale di Giuliano. Ai lati di questa solenne cerimonia, stanno seduti molti cardinali e caudatarj: in mezzo, nel fondo, si vede un giovine guerriero incoronato, che il Montagnani molto ragionevolmente indica per Pipino, che fu unto e consacrato insieme col padre da Leone III. Presso all'altare, dinanzi al trono, è un palco pei musici, e in prossimità alcuni officiali che portano dei vasi preziosi donati dal nuovo imperatore romano.

Raffaello si sforzò di dar vita a questa scena di sola pompa e di scemare con quegli episodj la monotonia dell'invenzione. E fu certamente per questo motivo che prese il punto di vista in diagonale, ciò che fa resultare un che di contrario, togliendo quella simetria architettonica tanto necessaria negli affreschi, messa in opera altrove così bene dal nostro pittore. La bella architettura del fondo d'ordine dorico, ci mostra qual era il progetto di Raffaello per la chiesa del san Pietro. E quantunque pei vari restauri quest'affresco abbia perduto la chiarezza dei toni e l'armonia dell'insieme, molte teste, massimamente alcune de' vescovi, sono colorite in una maniera così magistrale, da ravvisarci la mano del Sanzio. Pietro Bembo parlando di esso in una lettera al cardinale Bernardo da Bibbiena, in data del 19 luglio 1517, dice, che le storie del papa dipinte da Raffaello sono bellissime non solo per le eccellenti e magnifiche pitture, ma ancora per i tanti cardinali e vescovi che vi colorì. Fra i quali il Vasari rammenta Giannozzo Pandolfini vescovo di Troia, a cui Raffaello fece il disegno del palazzo costruito a Firenze in via san Gallo. E nonostante l'incertezza che abbiamo oggi per riconoscere quel vescovo fra tanti altri, sembra che sia quello nel primo presso del dipinto.

Incisioni. — Francesco Aquila, in foglio grande, fra le sue *Picturae*. — Aloysio Fabri ec., Rom., in foglio grande per il largo. — Landon, n° 351.

SCHIZZI.

a) Studio dei panni di otto vescovi seduti, e a tergo della carta un vescovo seduto e due caudatarj in piedi. È benissimo disegnato a matita rossa, e trovasi nella Raccolta dell'Accademia di Dusseldorf.

b) Schizzo di tre cantori, nella Raccolta Albertina a Vienna: fu inciso da A. Bartsch.

113. INCENDIO DI BORGO.

Il sobborgo di san Pietro, detto Borgo nuovo, è in preda alle fiamme, ed è tanto esteso l'incendio, che sono inutili tutti gli umani sforzi per estinguerlo. Già sta per essere attaccata la chiesa, e nell'estremo pericolo comparisce sulla loggia del Vaticano (ora demolita) il papa Leone IV, che fa il segno della croce e volge al cielo una calda preghiera. Molto popolo raccolto e inginocchiato riceve, confidando, la benedizione: questa ammirabile scena ha per fondo la veduta dell'antica facciata del san Pietro. A sinistra, nel primo presso, vedesi una casetta, avanzo di antiche rovine, investita dalle fiamme; e dall'alto della muraglia sporgesi una donna, nel pericolo di nient'altro pensosa che del campare il suo bambino che porge ad un uomo il quale si sforza d'arrivarlo. Presso a questo gruppo sta un giovine che nudo scivola lungo il muro, misurando con lo sguardo l'altezza della discesa. Sul davanti è un gruppo molto noto, dove un uomo robusto e nudo porta sulle spalle, attraverso le rovine, il vecchio suo padre anch'egli nudo e accompagnato da altro giovine figliuolo. Nel centro del primo presso ci sono delle donne e dei fanciulli, tra le quali è bellissima quella giovine che volge le spalle ed alza le braccia in atto di pregare; ed è cosa pietosa a vedersi, la madre che insegna al suo figlioletto a congiunger le piccole mani per pregare con lei, come se ella confidasse più nelle preghiere del fanciullo che nelle proprie. Si conosce bene che Raffaello, con queste scene semplici e naturali, volle riunire la rappresentazione dell'indietro con quella dinanzi, e perciò i gruppi sono maravigliosamente connessi fra loro. Affranta, spaventata dalla terribile considerazione dell'incendio, vedesi dal lato sinistro una madre genuflessa che si stringe al seno il figlioletto, mentre un'altra inorridita e paurosa, si mette innanzi i due figliuoli e gli spinge verso quella parte dove fugge la gente. E bene espresse Raffaello la diversità del sesso nei ricordati gliuoli, poichè la femmina che è maggiore d'età, si copre pucamente il petto con le mani e sta a sentire quel che dice la adre; il maschio invece grida reggendosi la testa. A destra i sono uomini e donne che s'adoprano onde estinguere l'indio, e tra l'altre ferma l'attenzione quella donna che porge un giovine due vasi pieni d'acqua, la quale ha la veste di

color turchino terribilmente agitata dal vento per modo che si scorgono tutti i contorni del suo bellissimo corpo. Ma la più celebre delle figure è la donna che porta in capo un vaso pieno d'acqua e sta per scendere uno scalino: tutti conoscono la bellezza di quelle maestose forme che la tempesta del vento fa visibili col movimento dei panni.

Mostrò Raffaello in quest'affresco d'essere un perfetto pittore: l'espressione drammatica che intenerisce, la bellezza della composizione, l'ottima esecuzione, massimamente nella parte destra, sono tali da dover considerare l'Incendio di Borgo come la migliore delle sue opere. Tuttavia nei nudi seguì moltissimo l'esempio che diede allora Michelangiolo, cioè di rappresentare un certo ideale che consisteva nell'ingrandire le umane forme, piuttostochè nel severo studio del vero. Ma Raffaello, convien confessarlo, non aveva i profondi studj anatomici nè lo stile grandioso del suo rivale; pregi che, secondo il Bonarroti, erano la vera essenza dell'arte; ond'è che noi dobbiamo in alcune cose approvare il giudizio del Vasari, che scrisse: « E se Raffaello si fosse in questa sua detta » maniera fermato (cioè delle Sibille in santa Maria della Pace), » nè avesse cercato di aggrandirla e variarla, per mostrare » che egli intendeva gl'ignudi così bene come Michelangiolo, » non si sarebbe tolto parte di quel buon nome che acquistato » si aveva; perciocchè gl'ignudi che fece nella camera di Torre » Borgia, dove è l'incendio di Borgo nuovo, ancora che sieno » buoni, non sono in tutto eccellenti. » E per quanto possa sembrare severo quel giudizio, poichè le figure dell'affresco sono un capolavoro, ci sentiamo sforzati a riconoscere che Raffaello, il quale aveva in sommo grado la virtù di scegliere e di rappresentare ciò che v'è di caratteristico e di particolare nelle forme, con maggior perfezione e severità di qualunque altro artista de'suoi tempi, sarebbe riuscito a dipingere nudi anche migliori nell'Incendio di Borgo, se si fosse fedelmente attenuto al suo ingegno, anzichè lasciarsi ciecamente trascinare dalla maniera di Michelangiolo. La qual considerazione acquista anche più valore e autorità, se esaminiamo gli studj che egli fece per l'uomo che porta il vecchio padre e per quello eziandio che si cala dal muro; studj che sono di una gran bellezza e di una gran verità, che esprimono uno squisito sentimento dell'arte del disegno, e a'quali non si possono contrapporre altro che le migliori opere dell'antica scultura. In una parola se nei dipinti delle Sale Raffaello si fosse tenuto a quella che

chiameremo sua arte e all'intima e fedele imitazione del vero nella sua prodigiosa varietà, non potrebbe paragonarsi ad altro artista, come rimane unico il Bonarroti in quella maniera grandiosa che egli pure appellava la sua arte. Così ci pare di aver reso giustizia a questi due singolari ingegni, e vorremmo che il nostro giudizio facesse cessare una disputa che cominciò tra i critici dell'arte fino dai tempi del Vasari e dura anch'oggi.

Incisioni. — Anonimo italiano, all'opposto, in gran foglio; Bartsch, vol. XV, pag. 23, n. 6. Le seconde impressioni sono del 1545 e furono ritoccate da P. Thomassin nel 1610. — Francesco Aquila per le due *Picturae*, ec. — Paolo Finanza, acquaforte in foglio grande. — Giov. Volpato, in foglio grande per il largo. — Giuseppe Mochetti, piccolo foglio per il largo. — Landon, n. 310.

INCISIONI DI ALCUNE PARTI DEL DIPINTO.

a) Il gruppo dell'uomo col vecchio padre accompagnato dall'altro figliuolo, fu inciso da I. Garavaglia col titolo, Enea che porta suo padre Anchise col piccolo Ascanio; Bartsch, vol. XV, pag. 94, n. 60. — *b*) Lo stesso gruppo, di Michele Lucchese. — *c*) Lo stesso, di un antico maestro tedesco che dimorava in Italia; stampa alta cent. 21, larga 17. — *d*) Lo stesso gruppo, all'opposto: il solo fanciullo è a tratti. Picart. Rus. *exc.*, in 8°. — *e*) Lo stesso, con la vecchia, con l'uomo che si cala dal muro e la madre che cerca di salvare il suo bambino. È un intaglio copiato da un quadretto che era appresso il Sandrart, e che descrisse nella sua *Accademia tedesca*. Gio. Iacopo Sandrart dis. e inc., 1682, in foglio. — *f*) L'uomo che si sforza per prendere il bambino che gli porge la madre; incisione in legno a chiaroscuro, all'opposto, alta cent. 15, larga 9. — *g*) Due piccole stampe in 8° di G. Bischof, detto Episcopus, dentrovi la donna che reca l'acqua. — *h*) L'uomo che porta suo padre; acquaforte all'opposto di And. Procaccini. — Piccolo foglio dello stesso con la donna che reca i vasi dell'acqua. — *i*) L'uomo che porta suo padre, incisione in piccolo foglio di C. Bloemart. — *j*) Gruppo delle tre donne col fanciullo ginocchioni in mezzo del primo presso; intaglio di un anonimo del decimosettimo secolo, alto cent. 27, largo 24. È all'opposto, cioè la donna inginocchiata sta a destra.

STUDI.

a) Due delle donne con il figliuolo ginocchioni; schizzo a matita rossa nella Raccolta Albertina a Vienna. — Fu inciso da A. Bartsch. — Litografia del Fendi.

b) Il giovane che si cala dal muro; studio a matita rossa nella stessa Raccolta.

c) L'uomo che porta il vecchio padre; studio a matita rossa nella medesima Raccolta, litografato dal Polizotti.

d) La donna vestita col vaso dell'acqua; studio a matita rossa nella Raccolta di Firenze.

e) La stessa figura ma nuda; studio a matita rossa: altro studio all'opposto nell'Accademia di Dusseldorf, litografato da Mosler. — Il disegno a bistro della stessa figura proveniente dalle Raccolte del dott. Mead, di A. Pont e del Diomodale, che ora si trova a Oxford, non pare di Raffaello.

114. LA SCONFITTA DEI SARACENI.

Non lungi dalla foce del Tevere presso Ostia, il papa Leone IV, in cui è ritratto Leone X, sta seduto sugli avanzi d'una vetusta fabbrica e alza gli occhi e le mani al cielo per ringraziarlo del suo aiuto, mentre alcuni prigioni saraceni in mezzo al disordine della battaglia, sono condotti dai soldati, che gli costringono a prostrarsi davanti al capo della Chiesa. A destra due saraceni escono da una barca e alcuni soldati gli prendono per la barba e pei capelli, mentre altri prigionieri sono buttati a terra e legati. Alcuni cristiani preceduti da un crocifero, vengono dalla città per congratularsi col papa, e fra questi sono ritratti i cardinali Giulio de' Medici e il Bibbiena. In lontananza si vede il porto d'Ostia dove continua la zuffa anche sulle navi.

Questa pittura, per cagione d'un camino che le stava sotto, ha sofferto più delle altre, e fu anche molto restaurata; laonde non possiamo dare un giudizio nè della sua esecuzione nè di quello che era prima dei restauri. Per quanto dice il Titi (*Pitture, sculture ec., di Roma*, 1686, pag. 422) l'affresco sarebbe stato colorito da Gaudenzio Ferrari, detto il Milanese,

ma è una supposizione senza prova di documenti contemporanei.

INCISIONI. — Uno scolare di Marcantonio, all'opposto, in foglio per il largo; Bartsch, vol. XV, pag. 34, n. 7. — N. Morant e L. Dorigny; acquaforte, 1673, foglio grande per il largo. — F. Thomassin (Tauriscus, pag. 203). — G. Audran, senza nome. *F. exc.* con privilegio del Re: piccolo foglio per il largo. — Francesco Aquila, per le *Picturae*, ec. — Friquet, acquaforte in quadro; piccolo foglio per il largo. — Aloisius Fabri, foglio grande per il largo. — Landon, all'opposto, n. 410.

STUDI E SCHIZZI.

a) Studio a matita rossa da un modello nudo, per il capitano che stende le braccia presso il papa. Raffaello mandò questo disegno a Alberto Duro: al presente è nella Raccolta Albertina di Vienna. — Fu inciso da Beckenkamm e litografato da Kriuhuber.

b) Studio dal vero, a matita nera, pei due prigionieri. Si vede nella Raccolta d'Oxford.

c) Due schizzi a penna sullo stesso foglio, di soldati e prigionieri. Era nella Raccolta del Lawrence e passò in quella d'Oxford. Furono incisi dal conte di Caylus.

d) Disegno eseguito con molta diligenza e quasi uguale all'affresco, ma pare che sia copia d'un originale oggi sconosciuto. Lo comprò all'Aia nel 1850 Sam. Woodburn di Londra alla vendita della Galleria del re d'Olanda.

115. PITTURE DEGLI IMBASAMENTI.

Sono sei figure sedute che rappresentano celebri protettori della Chiesa messe in mezzo da vari Termini, i quali sostengono delle iscrizioni in onore di ciascuno dei detti protettori. Erano state colorite da Giulio Romano a chiaroscuro di giallo e probabilmente con suoi disegni (vedi nel Vasari la vita di questo pittore); però avevano tanto sofferto che, secondo il rapporto pubblicato dal Bellori, questa Sala fu restaurata negli anni 1702 e 1703 da Carlo Maratti e da'suoi scolari, e le figure furono tutte ridipinte, due fatte di nuovo non essendo rimasto nulla; laonde sono da considerare piuttosto lavori del Maratti che

del Sanzio e dei suoi scolari. Sotto al Giuramento di Leone III accanto alla finestra, si vede la figura di Costantino il grande con questa iscrizione: *Dei non hominis est episcopos judicare;* e sotto all'incoronazione di Carlo Magno la sua immagine con questa scritta: *Carolus magnus Ro. Ecclesiae ensis clypeusque.* L'incendio di Borgo ha sotto Goffredo Buglione con la scritta, *Nefas est ubi rex regum Christus spineam coronam tulit, christianum hominem auream gestare:* accanto gli siede Astolfo, re della Granbrettagna, con la seguente iscrizione. *Aistulphus rex sub Leone III Pont. Britanniam beato Petro vectigalem facit.* Finalmente sotto la Sconfitta dei Saraceni sta Ferdinando il Cattolico con la scritta, *Ferdinandus rex catholicus christiani imperii propagator,* e di faccia l'imperatore Lotario parimente con l'appresso iscrizione: *Lotharus imp. pontificiae libertatis assertor.* In mezzo a queste due ultime figure è oggi un camino, ma innanzi si vedeva l'immagine di Pipino come lo attesta l'iscrizione rimastavi.

Racconta il Vasari nella vita di Giulio Romano, che queste figure furono fatte da lui: « Parte della quale storia (di Torre » Borgia), egli dice, uscì fuori in istampa non è molto, tolta » da un disegno di mano di esso Giulio. » Dalle quati parole si desumerebbe che una parte di quelle figure furono allora incise, ma non essendo pervenuta fino a noi alcuna stampa, quel passo potrebbe anche riferirsi a un antico intaglio dell'incendio di Borgo. Nell'opera del Montagnani si vedono incise a tratti tutte le figure che oggi ci sono.

STUDI.

a) Uno schizzo per la figura di Lotario si trova nella Galleria del Wicar a Lilla. — Nell'opera del duca di Luynes v'è un facsimile del Wacquez.

b) Lo schizzo di un'Erma con un braccio alzato, a matita rossa, esiste nella Raccolta del Teyler a Haarlem.

116. PICCOLE PITTURE NEGLI SGUANCI DELLE FINESTRE.

a) Cristo risorto che comparisce agli apostoli in riva al mare e comanda loro di gettar la rete dal lato destro della barca, ec. (Vangelo di san Giovanni, cap. XXI). Quattro apo-

stoli e san Pietro sono nella barca, Gesù sta ritto a sinistra: è un piccolo tondo dipinto come gli altri di giallo a chiaroscuro, di un'esecuzione bellissima e di una larga maniera.

Incisioni. — Pietro Santi Bartoli, all'opposto, fra i quattordici pezzi dedicati a Niccola Simonelli. — Dello stesso nell'opera del Landon, n. 244.

La Raccolta Albertina a Vienna possiede un disegno a bistro della medesima composizione, ma pare una copia dello schizzo originale. — Fu litografata dal Pilizotti.

b) *Pasci il mio gregge.* Il Salvatore a sinistra accenna con la mano le pecore, san Pietro gli è appresso inginocchiato con le mani giunte e le chiavi. Tra gli undici apostoli che sono dal lato destro, il terzo, coperto di un mantello, volge le spalle.

Incisioni. — Maestro del Dado; Bartsch, vol. XV, pag. 191, n. 11. — Copia all'opposto con questa scritta: *Simon iona; diligis me plus his*, etc. — Pietro Santi Bartoli, acquaforte, tra le 14 stampe dedicate a Nic. Simonelli. — Landon, n. 243.

c) Simon Mago e san Pietro davanti a Nerone. (Baronius, *Annales*, vol. I). Nerone sta seduto a sinistra con un giovine e un soldato ai lati: san Pietro in piedi è dinanzi all'imperatore. Lo stesso santo è ripetuto con le chiavi e veduto di faccia: Simon Mago a destra s'innalza sopra splendente nube, due guerrieri abbagliati dalla luce lo guardano.

Incisioni. — All'opposto fra i citati quattordici pezzi di Pietro Santi Bartoli. — Landon, n. 248.

d) *Domine, quo vadis?* Allorquando san Pietro perseguitato volle fuggire da Roma, gli apparve il Salvatore carico della croce che andava alla città; e domandatogli l'apostolo, Signore, ove vai? rispose: a Roma per farmi crocifiggere un'altra volta. A queste parole san Pietro voltò indietro e fu crocifisso. (Sant'Ambrogio, negli *Annali* del Baronio). Gesù cammina verso la destra, dove si vede una porta di Roma dalla quale escono dei soldati.

Incisioni. — Giulio Bonasone, in foglio per il largo; Bartsch, vol. XV, pag. 119, n. 14. — Martino Rota, 1568, in foglio per il largo; Bartsch, vol. XVI, pag. 250, n. 6. — Cavalleri Giovambatista, 1569, in foglio per il largo. Vedi i monogrammi nel Brulliot, n. 835. — Pietro Santi Bartoli, acquaforte all'opposto, fra i rammentati quattordici pezzi. — Landon, n. 245.

117. IL SALVATORE E GLI APOSTOLI.

Affreschi nella sala dei Palafrenieri.

Fu già detto nel primo volume, che erano affatto perdute queste figure di color verde a chiaroscuro, poichè nel restauro fatto da Taddeo Zucchero furono rifatte nella maniera di questo pittore. Anche degli animali coloriti nel fregio da Giovanni da Udine non resta più nulla; tuttavia, si vede sempre sulla porta d'ingresso, un san Giovannino dipinto a chiaroscuro, ai lati del quale stanno due pappagalli che potrebbero essere un avanzo di quelle pitture. Si legga nel Vasari la *Vita di Giovanni da Udine*, e altresì il Taja, *Descrizione del palazzo Vaticano*, pag. 118, e il Bottari, *Dialoghi sopra le Belle Arti*, pag. 309. La stessa sventura toccò pure agli apostoli dipinti a fresco sui pilastri della chiesa dei santi Vincenzio e Anastasio *alle tre Fontane* presso la Basilica di san Paolo fuori delle mura, poichè le figure sono tanto impiastricciate da pessimi pittori, che appena si possono riconoscere nelle stampe di Marcantonio; e non sembra possibile, nonostante il parere di molti, che Raffaello o uno dei suoi scolari eseguissero quelle pitture. Il Battesimo del Salvatore e Cristo che apparisce alla Maddalena dipinti sugli ultimi pilastri, sono certamente opera di un tempo a noi più vicino e in ogni parte mediocri: l'apostolo san Paolo poi è cavato dalla composizione di Raffaello, detta dei Cinque Santi, incisa da Marcantonio. E intorno alle tredici stampe dello stesso intagliatore con Cristo e i dodici apostoli, si leggono nel *Mercure allemand* del 1791 delle considerazioni che merita il conto di trascrivere per esser del Goethe: « Raf-
» faello, egli dice, volle rappresentare degnamente il divino
» Maestro con i suoi dodici primi discepoli, che erano così af-
» fezionati a lui e alla sua parola, da compiere quasi tutti il
» loro apostolato col martirio. Questo concetto fu espresso con
» tanta semplicità, varietà, in un modo vivo e con molto sen-
» timento dell'arte, da dover considerare le stampe in cui ci
» furono conservate quelle composizioni, come uno dei migliori
» monumenti del suo felice passaggio sulla terra. Il Sanzio
» rappresentò nella maniera più delicata ciò che dagli Evan-
» gelisti e dalla tradizione si sa intorno agli apostoli, del loro
» carattere, della loro condizione, delle loro abitudini, della

» loro vita e della loro morte, creando in tal guisa delle am-
» mirabili figure, che senza somigliarsi si collegano stretta-
» mente fra loro. »

DISEGNI.

Secondo il Catalogo della Raccolta del cardinal Maria Grimani compilato da lui stesso a Venezia nel 1526, egli avrebbe posseduto i disegni del Salvadore e dei dodici apostoli. Pare che fossero a matita rossa, poichè la maggior parte delle copie che abbiamo veduto, sono fatte a quel modo, fra le quali quelle che si conservano a Chatsworth e a Firenze.

Incisioni. — Marcantonio; Bartsch, vol. XIV, numeri 64-76. — Copie senza numeri: B., pag. 79. — Copia all'opposto col Salvatore: B., n. 77. — Copia del san Pietro: B. n. 78. — Marco da Ravenna, all'opposto; Bartsch, vol. XIV, numeri 79-91. — Luca Ciamberlano, *apud Petrum Stephanonium*, 1614; 14 pezzi in piccolo foglio. — Un antico italiano, incisioni in legno a chiaroscuro. — Le stesse alla maniera nera, col nome degli apostoli. La stampa del Salvatore è alta cent. 30; larga 20; quella degli apostoli cent. 29; larga 17. — Filip. Thomassin, presso Iacomo Rossi, 1616, col titolo: *Raphael Urbinas inventas, quas ob longitudinem temporis satis consumptas.* Sono 14 pezzi in piccolo foglio. — 14 pezzi in 24°; Visher *exc.* — Gli stessi con F. De Witte *exc.* — 13 pezzi in foglio di Secundus Bianchi: le figure posano su piedestalli. — I. P. Langer, 1801, acquaforte in 8° dalla stampa di Marcantonio. — Ferdinando Ruschweyh, piccolo foglio dalla stampa dello stesso Marcantonio. — Pflugfelder inc.; 13 pezzi in 4° — A tratti; Marchand di Parigi. — Landon, numeri 286-289.

LE LOGGE VATICANE.

Questa galleria superiore, quasi corridore aperto da un solo lato, da cui per mezzo delle scale del secondo piano s'accede alla Sala di Costantino e alle altre stanze, è composta di tre piani o logge con volte a modo di cupolette: in quella di mezzo, proprio nel centro dello sfondo, sono le armi di papa Leone X, nelle altre, una Vittoria o un Genio col giogo sulle spalle, che è l'emblema adottato nel 1512 dallo stesso Leone, quando gli fu restituito il governo di Firenze; il qual emblema

allude a quelle parole di Cristo, « il mio giogo è soave e il mio peso è leggero. » Le quattro parti di ciascuna volta sono colorite a fresco con dipinti quadrati, e quarantotto di essi hanno storie cavate dal Testamento vecchio, quattro dal nuovo, e perciò è detta la Bibbia di Raffaello. Ricchi ornamenti a stucco e coloriti, circondano quei dipinti e i pilastri da tutti i lati: gli archi delle finestre che illuminano le Logge hanno ornamenti di fiori, di ghirlande e di frutti, e sopra alle dette finestre ricorrono altre storie Bibliche di color bronzo a imitazione dei bassirilievi, analoghe a quelle delle cupolette. Tanto le storie quanto gli ornamenti (quest'ultimi in parte nella maniera delle antiche grottesche) furono diretti dall'Urbinate, che fece anche gli schizzi. La qual cosa non solamente è assicurata dal Vasari, ma è provata dai molti disegni sì delle storie come degli ornamenti che ancora ci rimangono; ornamenti che hanno una grande importanza tra le opere di Raffaello per la grazia e la molta fantasia che vi si vede: nè alcuno dei suoi migliori scolari avrebbe saputo far tanto in questo genere, come ben si conosce se confrontiamo quegli schizzi con gli ornamenti della sala Borgia e del vestibolo della villa Madama, che Giulio Romano, Pierin del Vaga e Giovanni da Udine eseguirono, sforzandosi d'imitare il maestro.

Fu detto che il Sanzio copiò gli ornamenti delle Logge dagli antichi esemplari; ma se anche noi, in parte, lo crediamo, non lo possiamo ammettere altro che con grandissima riserva, imperocchè sebbene imitasse il carattere generale degli antichi monumenti romani, qualche volta perfino nei particolari, e massimamente nelle grottesche; tuttavia bisogna persuadersi che molti altri fregi in cui dominano la fantasia e la varietà, sono assai diversi dagli antichi, o si somigliano in qualche cosa per caso, essendochè il gusto era la principal guida della sua feconda immaginazione. Quanto poi all'accusa che egli copiasse e distruggesse delle antiche pitture, non merita il conto nemmeno di parlarne, giacchè non ha altro fondamento che in un passo male interpetrato del libro del Serlio; e il Platner la confutò nella sua *Description de la ville de Rome* (vol. II, pagine 303, 305),[1] provando in pari tempo che le grot-

[1] Se esaminiamo l'opera *Le antiche camere delle Terme di Tito e le loro pitture restituite al pubblico, dis., inc., dip. e descritte* da Giuseppe Carletti, Roma, 1776, convien confessare che il disegno di tali figure è fatto con più diligenza di quello che non sia nelle pitture originali trattate *decorativamente*.

tesche di niun valore descritte da Vitruvio, non somigliano in alcuna parte a quelle di Raffaello, che si valse dei fregi come accompagnamento delle principali storie, con le quali hanno quasi sempre analogia; ciò che fu dimostrato nel primo volume di questo nostro lavoro.

L'Urbinate fece i soli schizzi ombreggiati a seppia per le pitture delle Logge e ne lasciò l'esecuzione a'suoi scolari sotto la direzione di Giulio Romano, il quale disegnò tutti i cartoni e colorì la prima vôlta per modello delle altre. Anch'oggi si riconosce la sua maniera nei primi quattro affreschi, ma abbiamo contradittorie notizie quanto agli artisti che dipinsero le altre. Il Vasari ricorda Francesco Penni, Pellegrino da Modena, Bartolommeo da Bagnacavallo, Vincenzo da san Gimignano, Polidoro da Caravaggio e Pierino del Vaga, ai quali il Titi nelle sue *Pitture ec. di Roma* (1674, pag. 427), e il Taia nella sua *Descrizione* ec. (1750) aggiungono Gaudenzio Ferrari e Raffaello da Colle, ma fino ad ora ci mancano documenti per stabilire qual parte ebbe ciascuno di essi nelle pitture delle dette Logge. E siccome lo stesso Biografo Aretino che tanto spesso s'ingannò, sembra molto incerto a questo riguardo, così noi non possiamo sciogliere una questione tanto intricata. La qual incertezza aumenta anche per questo, che nonostante la differenza tra l'una e l'altra pittura, nelle parti principali splende l'ingegno di Raffaello; e la maniera dei suoi scolari, tranne quella di Giulio Romano, non si ravvisa nel concetto e nell'esecuzione. La maggior parte di quelle storie Bibliche sono veramente ammirabili, perchè con linee larghe e semplici ad un tempo vengono rappresentati i fatti in modo ideale; ed è cosa che desta meraviglia il largo disegno delle figure e dei gruppi, la bella disposizione dei panni e la leggiadria delle stoffe, le quali fanno bell'accompagnamento con i fregi da cui sono circondate e producono un effetto pieno d'armonia e d'incanto. Vero è che non sempre tutte le parti delle pitture sono eseguite con ugual perfezione, ma nell'insieme sono maravigliose e attestano dell'eccellenza a cui era giunta l'arte e della squisitezza del gusto ai tempi di Leon X.

Raffaello affidò a Giovanni da Udine l'esecuzione degli ornamenti di stucchi a colori, pei quali aveva particolare ingegno e molta pratica; imperocchè non solo era fornito della fantasia necessaria per condurre e dipingere le grottesche, ma a forza d'esperimenti era riuscito a comporre un nuovo stucco con miscuglio di marmo e di calce polverizzata, che erano simili

per finezza, stabilità e bianchezza ai più belli antichi stucchi. E può anche credersi che il Sanzio lasciasse spesso a lui la cura di trasportare e compiere gli schizzi preparati per l'ornamento delle Logge, poichè nei fregi dei pilastri si servì Giovanni dei molti studj che aveva fatti sul vero, tanto d'animali che di piante. Nei quali lavori ebbe compagno Pierino del Vaga, a cui il Vasari attribuisce in particolare le dodici pitture degli zoccoli di color bronzo, che sventuratamente hanno moltissimo sofferto al pari di tutte quelle che adornano i plinti delle Logge, più che altro per il vandalismo dei visitatori che incidevano i loro nomi; e se non avessimo le incisioni di Pietro Santi Bartoli, oggi sarebbe impossibile conoscere che cosa fossero.[1]

Innanzi di descrivere le pitture, daremo la nota delle Raccolte nelle quali sono incisi tutti i dipinti delle Logge Vaticane, riserbandoci di citare volta per volta, sotto alla descrizione, quelle particolari di ciascuna storia.

a) *Historia del Testamento vecchio, dipinta in Roma nel Vaticano da Raffaele di Urbino et intagliata in rame da S. Badalocchio* (Sisto Rosa) *et Gio. Lanfranchi Parmigiani.* Al signor Annibale Caracci, Roma, appresso G. Orlandi, 1607. Sono cinquantuna tavola e il frontespizio con incisioni bene eseguite all'acquaforte: le ultime quattro hanno le storie del nuovo Testamento; alte cent. 13; larghe 18. (Bartsch, vol. XVIII, pag. 345 e 354). La seconda impressione ha, dopo il frontespizio, una lunga dedicatoria di tre pagine con la data del 1° gennaio 1607. Tre tavole portano la data dell'agosto 1605; in quattro si legge: *Excudit Michael Colyn. Amstelodami*, A. 1614; in cinque: *Excudit C. T. Vischer, anno 1638.* Questa edizione ha tre tavole di più della prima con i sei giorni della Creazione, illustrati da alcuni passi della Bibbia. Iddio Padre è sempre rappresentato con aureola a triangolo e col nome Jeova in caratteri ebraici. Una mediocre copia di questa Raccolta con incisioni all'opposto, si vendeva nel 1661 nella Calcografia della Camera Apostolica.

b) *Historia* ec. come è detto di sopra fino alla parola *Urbino. Al M.° Ill.° sig. D. Giuseppe Bernagli Giov. Orlandi D.D.D.*

[1] Crede il Müntz, op. cit., che le pitture delle Logge fossero incominciate tra il 1515 e il 1516, e sembrerebbe che una almeno fosse terminata nel 1519, poichè in un documento pubblicato dal Zahn (*Notizie artistiche tratte dall'Archivio segreto Vaticano*, pag. 24) si legge: « 1519, 11 juni. Ali garzoni hanno » dipinto la loggia, ducati 25 ». (*Nota del traduttore*).

Sotto, in margine, *Baldass. Aloisi Bon. fe:* si stampò in Roma, appresso Giov. Orlandi, 1613. Frontespizio e cinquanta pezzi all'opposto col testo della Bibbia, alti cent. 14; larghi 18. Il primo e secondo soggetto sono trasposti come nella seconda impressione della citata Raccolta.

c) Le cinquantadue storie incise all'acquaforte da Orazio Borgiani, di più dimensioni, in 4° e in 18°, per il largo, segnate H. B., 1615. Le quattro prime e le quattro ultime tavole sono sesàgone, e nella Cena l'incisore ci aggiunse un piccolo cane. — Nelle seconde impressioni si legge: *Gio. Iacomo Rossi formis, Romae,* alla Pace, ec. Bartsch, vol. XVII, pag. 316, numeri 1-52.

d) *La sacra Genesi figurata da Rafaele d' Urbino,* intagliata da Francesco Villamena, dedicata al card. Aldobrandino; Roma, appresso gli heredi del d.° Villamena, 1626. Nella dedicatoria la vedova Cattarina Villamena dice, che suo marito disegnò tutti i cinquantadue dipinti delle Logge, ma la morte gl'impedì di compiere il lavoro. Sono venti pezzi in 4° compreso il frontespizio; le quattro prime e le quattro ultime storie del nuovo Testamento hanno la forma sesàgona; nelle tre ultime, in 8°, sono i dipinti degli zoccoli: il Villamena voleva pubblicare 64 stampe. — Le seconde impressioni portano scritto: *In Roma, appresso Gio. Batta de Rossi Milanese,* 1626, e le terze: *In Roma, presso Carlo Losi,* 1773.

e) Nic. Chaperon, 54 pezzi bene incisi all'acquaforte. Sul frontespizio si vede il busto di Raffaello con la barba, e sta scritto: *Ille hic est Raphael,* ec. *Lutetia Parisiorum apud. P. Mariette.* Nella seconda stampa è il Profeta Isaia della chiesa di Sant'Agostino, e sulla pergamena che tiene in mano si legge: *Sacrae historiae Acta a Raphaele Urbini in Vaticanis Xistis ad picturae miraculum expressa Nicolaus Chapron Gallus a se delineata et incisa DDD.* 1649. Sullo stesso foglio vi è la dedicatoria a Aegidius Renard. (Alte cent. 27; larghe 22). I 52 pezzi sono per le più sesàgoni, alcuni quadri, e le incisioni all'opposto. Le prime impressioni mancano dell'indirizzo di Mariette. Il negoziante di stampe Desnos possedeva nel 1782 i rami, tranne quello coll'Isaia, e vendeva le prove venti lire.

f) Copie un po' più piccole di 50 pezzi alti cent. 12. Furono incise a Parigi e si vendevano dall'autore. Hanno il frontespizio in francese e il testo latino: ci furono aggiunte tre stampe con la Morte d'Abele, il Sacrifizio d'Abramo e Sansone, ma non sono composizioni di Raffaello.

g) All'acquaforte di Pietro Aquila e Cesare Fantetti. Sono 55 stampe, alte cent. 31, larghe 43: la prima col ritratto della regina Cristina di Svezia, ha la dedicatoria di Giov. Giacomo Rossi; nella seconda col ritratto di Raffaello v'è un contorno di Carlo Maratti, 1674. Dei 52 pezzi, quelli da 1 a 36 e da 43 a 47 sono del Fantetti, gli altri dell'Aquila: anche l'ultimo col Profeta Isaia, è del Fantetti con la data 1675.

h) *La collezione intera dei 52 quadri*, ec., *disegnata da Pietro Bartolozzi ed intagliata da Secondo Bianchi.* Le prime tredici tavole sono incise da Gio. Volpato in foglio per il largo.

i) *Picturae peristyli Vaticani*, ec. Sono dedicate a Pio VI dal Montagnani. Sul margine si legge: *Venditur Romae, apud Petrum et Paulum Montagnani*, 1790. 53 pezzi con un contorno, alti cent. 23, larghi 27. Furono disegnati da Luigi Cunego, Giov. Petrini, Girol. Carattoni, G. Morghen, Mochetti, Pozzi, Cecchini, Bossi ed altri. Le seconde impressioni sono del 1795.

k) Debole intaglio di un anonimo francese nella *Bibliorum sacrorum latinae versiones antiquae*, ec. Remis, 1743; 3 volumi.

l) *Les Loges du Vatican, peintes par Raphaël, contenant 52 sujets avec le texte explicatif de la Bible;* in 4°, presso David incisore, e presso Treuttel e Würtz. (*Journal génér. de la littér. de France*, 1808, pag. 60).

m) *Collection de 52 fresques du Vatican, connues sous le nom de Loges de Raphaël;* opera dedicata al duca di Bordeaux e diretta da Castel de Courval; 52 pezzi litografati col testo esplicativo. Paris, 1825, in foglio per il largo.

n) Gius. Charles di Meulemestre, *Les Loges de Raphaël* in 52 stampe; Parigi, 1828, presso Gide e J. Baudry, e a Bruxelles presso A. Lacrosse. Quest'opera fu pubblicata a fascicoli di 4 tavole e il testo. L'incisore aveva fatto i disegni nei dodici anni che stette in Roma, e la pubblicazione fu aiutata dal re dei Paesi Bassi, ma essendo morto l'incisore nel 1826, ne furono dati fuori soltanto otto fascicoli, de'quali due con stampe a colori. Ebbe poi compimento con la direzione di L. Calamatta, e vi fu aggiunta un'illustrazione del barone Reiffenberg; Parigi, 1845, in foglio grande.

o) 52 stampe incise da Carlo Lasinio sui disegni di Luca Comparini.

p) 52 storie intagliate da Aless. Mochetti e Iacopo Bossi, presso Agapio Franzetti a Roma.

q) *Loggie di Rafaele nel Vaticano*, incise da Giov. Volpato e Giov. Ottaviani sui disegni di C. Savorelli e P. Camporesi;

Roma, presso Marco Pagliarini, 1782. Sono 43 stampe in foglio grande. L'opera fu pubblicata in tre fascicoli; il primo contiene 14 pezzi degli ornamenti de' pilastri (due tavole per ogni pilastro) una stampa con lo spaccato delle Logge incisa dall'Ottaviani; due stampe con le porte delle dette Logge e la veduta prospettica di esse, incise dal Volpato: in tutte 17 stampe. Il secondo fascicolo ha questo titolo: *Seconda parte delle Loggie di Rafaele nel Vaticano, che contiene XIII volte ed i loro rispettivi quadri, pubblicata in Roma l'anno 1776*, incisioni dell'Ottaviani. Il terzo fascicolo è intitolato così: *Terza ed ultima parte delle Loggie di Rafaele nel Vaticano, che contiene il compimento degli ornati e dei bassi-rilievi antichi esistenti nelle Loggie medesime. Pubblicata presso Marco Pagliarini a Roma, l'anno 1777.* Sono 12 stampe; 2 con fregi incise dal Volpato: in cinque stampe ci sono gli ornamenti degli arazzi incisi tra il 1774 e il 1776, e cioè le Parche, le Virtù Teologali, le Stagioni, i Globi celeste e terrestre e le Ore del giorno.

r) A Parigi nel 1806 furono pubblicate 50 stampe delle vôlte a chiaroscuro per essere colorite. Nel margine ci sono le misure di Parigi, di Londra e di Roma. Quindici sono con storie Bibliche e dieci con gli ornamenti che si vedono sopra alle finestre; foglio grande per il largo.

s) *Scripture Prints, edited by James R. Hope. Old Testament series*, etc. *Raph. Sanctio p. N. Consoni del. Lud. Gruner direxit.* Le storie del Testamento vecchio sono litografate nella maniera delle incisioni in legno; *London, Houlston and Stoneman*, etc., foglio grande per il largo. Si davano sempre 6 tavole per fascicolo.

t) *Les Tableaux de Raphaël pour l'histoire de la Bible du vieux Testament, avec une courte explication des sujets*, incisioni in acciaio in foglio per il largo; Praga, 1841. Si diedero 4 tavole per fascicolo.

u) *Galleria biblica di Raffaelle Sanzio esistente nelle Loggie del Vaticano.* 14 superbe incisioni in rame a tratti con leggere ombre di L. Penna; Torino 1852, in foglio.

v) Quattordici stampe con gli ornamenti dei pilastri (due tavole per pilastro), le porte e la veduta prospettica delle Logge; in foglio grande di D. S. M. sui disegni del Choffard.

w) *Loggie del Vaticano;* 13 pezzi con gli ornamenti dei pilastri e una col frontespizio, nel quale vi è la prospettiva delle Logge stesse; incise F. Rainaldi, *Antoni exc.* Sempre 2 pilastri in ciascuna stampa disegnati da Carlo Lasinio: sono in foglio grande.

x) Le stesse; 26 disegni degli ornati dei pilastri su 13 stampe in foglio: Carlo Lasinio disegnò con la veduta interna delle Logge, Giov. Balzer incise; Firenze, presso Nic. Pagni.

y) Otto stampe con 14 pilastri, la veduta delle Logge e una porta, incise dal Chereau, 1787.

z) *Miscellaneae Picturae vulgo Grotesques in S. palatiis Vaticanis a Raphaele Urbinate elaboratae*, etc.; Paris, presso Mariette. Sono 37 stampe, le più molto grandi, alcune più piccole con gli ornamenti dei pilastri, incise da F. La Guertière e dedicate a Everhard Jabach.

aa) *Parerga atque ornamenta ex Raphaelis Sanctii prototypis, a Ioanne Nannio Utinensi in Vaticani palatii Xistis.* Sono 43 stampe in 4° e in 8° per il largo, con le incisioni degli ornamenti in colori e in stucco eseguiti da Giovanni da Udine; acquaforte di Pietro Santi Bartoli con una dedicatoria al principe Cammillo Borghese.

bb) Gli stessi ornamenti in 52 stampe pubblicate da altri artisti col titolo: *Picturae peristylii Vaticani manu Raphaelis Sanctii, aere incisae; Romae*, 1790.

cc) La medesima opera eseguita da altri incisori, fu pubblicata a Firenze, in foglio, nel 1801.

dd) Nell'opera *Vie et oeuvres de Raphaël* del Landon, ci sono gli ornamenti sopra ricordati incisi a tratti, sotto i numeri dal 202 al 212 e dal 267 al 285.

ee) Undici stampe in 8° con gli ornamenti a stucco, gruppi e sole figure di Giovanni da Udine; incisioni fatte a Vienna da A. Suntach con questo titolo: *D'après les tableaux de monsieur Raphaël d'Urbin dans les Loges du Vatican.*

ff) Quattordici ornamenti dei pilastri su due stampe in foglio incise da Giacinto Maina (Venezia, 1806) copiati dai creduti schizzi originali di Raffaello che possedeva Niccola Antonioli a Venezia, i quali hanno rapporto con i dipinti delle Logge.

gg) Dodici soggetti a imitazione del bassorilievo cavati dal vecchio e nuovo Testamento, i quali si vedono nello zoccolo sottostante alle finestre delle Logge. Sono intagli all'acquaforte di Pietro Santi Bartoli, alti cent. 8; lunghi 24, e hanno delle iscrizioni latine. Per maggiori notizie potrà vedersi la descrizione di ciascun soggetto che diamo qui appresso.

hh) Niccola Pussino aveva disegnato per commissione di Luigi XIII, le porte ed altre parti delle Logge che servirono per l'ornamento del Louvre: il Mariette possedeva due volumi di questi disegni. Anche il cardinal Valenti di Roma fece dise-

gnare le dette porte a Francesco La Vega per farle incidere, ma il lavoro non ebbe sèguito dopo la prima tavola intagliata da Maurizio Roger nel 1747.

ii) *I pilastri delle Logge, e le otto pitture delle stanze nel Vaticano dipinte da Raffaele Sanzio d' Urbino rappresentati in n° 2 stampe. Hyacintus Maina Venet. inc. presso Luigi Scheri in Roma.* Sono quattordici ornamenti dei pilastri e otto con soggetti delle stanze, intagliati a tratti, in foglio.

kk) *Les ornements du Vatican, peints à fresque par Raphaël sur les piliers qui ornent une galerie de ce palais;* pubblicazione dell'Engelmann, ec.; Mulhouse, 1828: seconda edizione, 1845. Incisioni a tratti, in foglio.

ll) Landon, *Vie et œuvres de Raphaël;* Paris, 1803. Le 52 storie delle volte incise a tratti portano i numeri dal 10 al 61; gli ornamenti di Giovanni da Udine i numeri da 202 a 212 e da 267 a 285.

I CINQUANTADUE DIPINTI DELLE VOLTE.

Primo arco.

118. DIO CHE DIVIDE LA LUCE DALLE TENEBRE.

Iddio Padre è rappresentato nel suo vero carattere, e la figura rammenta in questo come negli altri dipinti, il tipo che inventò Michelangiolo. La perfezione della pittura e il tono rosso scuro delle carni confermano l'opinione del Vasari, cioè che Giulio Romano colorisse la prima vôlta. — Fu incisa da Giov. Heinr. Lips. Lo schizzo originale si vedeva a Gubbio nella Raccolta del conte Ranghiasci.

119. DIO CHE DIVIDE LA TERRA DALLE ACQUE.

Iddio Padre sta sospeso sul globo terrestre già coperto di boscaglie. — Uno schizzo disegnato a penna, acquerellato e lumeggiato di biacca, era nella Raccolta d'Isaac Walraven e fu venduto a Amsterdam nel 1765 per 22 fiorini, poi l'ebbe A. Rutgers per soli 5 fiorini.

120. CREAZIONE DEL SOLE E DELLA LUNA.

Iddio Padre con le braccia stese e sospeso sopra la terra in forma di globo, crea il sole e la luna. — Intaglio in 4° d'un antico artista italiano, nella maniera di Giulio Bonasone.

121. CREAZIONE DEGLI ANIMALI.

L'Eterno Padre passeggiando sulla terra, fa comparire animali d'ogni specie: al suo lato è un leone. — Anche in questo dipinto si scorge la maniera di Giulio Romano.

INCISIONI. — Uno scolare di Marcantonio, 1540; Bartsch, vol. XV, pag. 5, nº 1. — Copia della stessa, all'opposto, segnata d'un R. — A. P. Tardieu, in 8º. — Grande intaglio italiano in legno, vigorosamente fatto ma con alcuni cambiamenti. Iddio Padre è dalla parte sinistra, il sole e la luna si vedono nel cielo; il paese è diverso: alto cent. 50, largo 70.

Secondo arco.

122. CREAZIONE DI EVA.

Dio conduce Adamo verso la sua compagna, il quale riconosce che è carne della sua carne. Anche questa storia, dice il Vasari, fu colorita da Giulio Romano, ma non vi si ravvisa tanto bene la sua maniera come nelle pitture del primo arco. Uno schizzo in foglio grande fatto a penna e acquerellato, vien descritto nel catalogo di A. Rutgers sotto il nº 453. Nel 1787 lo possedeva Enrico Reveley come si legge nella prefazione alle sue *Notices illustratives of the drawings*. etc.; Londra, 1820.

123. IL PRIMO PECCATO.

Eva in piedi, veduta di fianco, presenta un frutto a Adamo che sta seduto presso un albero intorno al quale si avvolge il serpente con testa umana. Non ci par fondata l'opinione quasi generale che l'Eva fosse dipinta da Raffaello, poichè il disegno e il colorito freddissimi, non possono appartenere al maestro. —Abbiamo un intaglio di A. P. Tardieu, in 8º.—Scrisse il Richardson che il disegno originale a matita rossa, era nella Raccolta del Louvre.

124. LA CACCIATA DAL PARADISO.

Un angiolo con la spada fiammeggiante caccia Adamo ed Eva dal Paradiso, e la donna tutta vergognosa si sforza di co-

prire la sua nudità, mentre Adamo nasconde il volto tra le mani. È certo che queste due figure sono copiate dall'affresco di Masaccio nella chiesa del Carmine di Firenze: altra simile storia si trova ripetuta negli ornamenti a stucco dello stesso arco. — Fu incisa da un anonimo olandese del secolo XVI con questa scritta: *Ejecit Dominus Adam.* È una stampa alta centimetri 21; larga 23. — Lo schizzo originale di mano del Sanzio, si trova nella reale Raccolta di Londra, e di esso abbiamo un intaglio di C. Metz e la fotografia di C. Thurston Thompson.

125. I PRIMI PARENTI.

Mentre Adamo coltiva e semina la terra, Eva fila in mezzo ai piccoli Caino ed Abele, il primo de' quali fa vedere alla madre alcuni frutti che pare abbia carpiti al fratello, poichè Abele si alza come per dolersene con lei. — Fu incisa questa storia dal Suntach in piccolo foglio.

Terzo arco.

126. COSTRUZIONE DELL'ARCA.

Noè in figura di venerabile vecchio, sta ritto a dare ordini ai suoi tre figliuoli che preparano il legname per la costruzione dell'arca, in lontananza della quale si vede l'armatura. Anche quest'affresco è attribuito dal Vasari a Giulio Romano, però ci sembra che in esso sia più certa la maniera di Francesco Penni. — Un disegno della composizione era nella villa Panfili, presso Roma.

127. IL DILUVIO.

Sul davanti un uomo con un fanciullo si sforza di tirar su dall'acqua una donna che sta per affogare: un giovine guarda spaventato un'altra donna che gli muore nelle braccia, e dietro a lui è un cavaliere; nel fondo galleggia l'arca. Questa pittura rammenta alquanto la maniera di Giulio Romano. — Fu incisa da un olandese con dei versi latini: *Offensus hominum*, etc.; piccolo foglio per il largo.

128. USCITA DALL'ARCA.

Mentre gli animali escono a due a due dall'arca, Noè e sua moglie con appresso uno dei figliuoli e due nuore, mostrano il loro dolore nel vedere i danni cagionati dal diluvio.

INCISIONI. — Giulio Bonasone, 1544, da un primo schizzo diverso dall'affresco; Bartsch, vol. XV, pag. 113, n° 4. — La stessa composizione incisa da Giovanbatista Cavalleri; stampa alta cent. 32; larga 40. — La stessa, all'opposto, da un incisore che si segna col monogramma IHS, 1556: è alta cent. 31; larga 38.

129. IL SACRIFIZIO DI NOÈ.

Noè prega dinanzi all'altare mentre uno dei figliuoli sacrifica uno de' due montoni e un altro reca il secondo: nel fondo si scorgono due uomini con dei tori. Il Vasari crede che questa pittura fosse eseguita da Giulio Romano, ma essendo nella maniera degli affreschi del primo arco, sembrerebbe opera del Penni.

INCISIONI. — Marco da Ravenna; Bartsch, vol. XIV, n° 4. — Copia di essa ma all'opposto, alta cent. 20; larga 23. — A. M. Zanetti, a chiaroscuro, in foglio per il largo; Bartsch, vol. XII, pag. 186, n° 65.

Quarto arco.

130. ABRAMO E MELCHISEDECCO.

Melchisedecco, re di Salem (Gerusalemme) reca ad Abramo il pane in due corbe e il vino in quattro brocche: un guerriero sta ritto presso il Patriarca. — Fu inciso in foglio per il largo da un anonimo, presso l'Edelinck. — Del medesimo, in foglio grande, presso il Vallet.

131. LA PROMESSA DI DIO AD ABRAMO.

Dio Padre portato sulle nubi da due angioli, apparisce ad Abramo dopo il sacrifizio e gli promette una numerosa posterità: il Patriarca sta genuflesso e volge le spalle allo spettatore. — Afferma il Richardson che lo schizzo di questa composizione è nella Raccolta del Louvre.

132. APPARIZIONE DEI TRE ANGIOLI.

Tre giovinetti si presentano ad Abramo prostrato a terra per riverenza; Sara sta nascosta dietro alla porta di casa. Questa e le due seguenti pitture sono attribuite a Francesco Penni.

INCISIONI. — Giov. Alexander, acquaforte in piccola tavola con questa scritta: *Tres vidit unum adoravit.* — Suntach, a Vienna, in foglio per il largo. — A. M. Zanetti, incisione in legno a chiaroscuro; Bartsch, vol. XII, pag. 186, nº 66. — Anonimo francese, libera imitazione del dipinto, in foglio grande per il largo; Parigi, presso il Cars, figlio.

Lo schizzo originale si trova a Vienna nella Raccolta Albertina.

133. LOT CHE FUGGE DA SODOMA.

Lot con due figliuole s'allontana dalla città divorata dalle fiamme: la moglie che, contro il divieto, erasi voltata indietro, è trasformata in statua di sale.

INCISIONI. — A. M. Zanetti, in legno a chiaroscuro, 1714; Bartsch, vol. XII, pag. 187, nº 67. — Giov. Alexander, piccola tavola all'acquaforte con la scritta: *Plus quam*, etc.

Uno schizzo della composizione si vedeva nella Raccolta del Lawrence, e passò poi in quella del re d'Olanda, ma è d'incerta autenticità.

Quinto arco.

134. DIO CHE APPARISCE A ISACCO.

Dio sulle nubi e veduto di schiena, apparisce ad Isacco inginocchiatosi davanti e gli vieta d'andare in Egitto: a sinistra si vede Rebecca seduta su un albero. È nella maniera di Giulio Romano.

INCISIONI. — Marco da Ravenna; Bartsch, vol. XIV, nº 7. — Copia all'opposto nella maniera di Agostino Veneziano, alta cent. 20; larga 23. — Altra copia all'opposto, di un anonimo francese con illustrazione latina e francese, presso il Mariette; alta cent. 30; larga 19. — A. M. Zanetti, a chiaroscuro, 1741;

Bartsch, vol. XII, pag. 188, n° 68. — H. Benedicti, da un disegno di Vienna acquerellato, 1805; piccolo foglio per il largo.

Il defunto barone Otto De Stackelberg possedeva lo schizzo originale di questa pittura.

135. ISACCO CHE ABBRACCIA REBECCA.

Abimelecco, re dei Filistei, scorge da una finestra Isacco che seduto accanto a Rebecca, l'abbraccia. L'esecuzione di questo dipinto è giustamente attribuita a Francesco Penni.

136. ISACCO CHE BENEDICE GIACOBBE.

Il vecchio Patriarca steso sul letto benedice Giacobbe inginocchiatosi davanti: Rebecca sta dietro al figliuolo, ed Esaù entra dalla porta del fondo recando della cacciagione. Anche questo dipinto è opera del Penni. — Fu inciso da Agostino Veneziano, 1522 e 1524; Bartsch, vol. XIV, n° 6, dove è ricordata pure una copia. Nelle seconde impressioni vi è l'indirizzo di Marc. Clodii.

Uno schizzo della composizione è nella Raccolta Crozat.

137. ESAÙ CHE ESIGE LA BENEDIZIONE.

Esaù tornato dalla caccia, sta dinanzi al letto dove è coricato Isacco: Rebecca e Giacobbe guardano da lungi. Qui pure vi si vede la maniera di Francesco Penni.—A. M. Zanetti intagliò questa storia in legno a chiaroscuro nel 1741; Bartsch, vol. XII, pag. 188, n° 69.

Sesto arco.

138. GIACOBBE VEDE LA SCALA CELESTE.

Giacobbe disteso e dormiente volge il capo, come rapito in estasi, dal lato della celeste scala su cui sei angioli scendono e salgono fino a Dio che si mostra a braccia stese in mezzo ad una gloria. L'esecuzione di questo dipinto e dei quattro seguenti si attribuisce a Pellegrino da Modena. — Ugo da Carpi ne fece

un intaglio in legno a chiaroscuro; Bartsch, vol. XII, pag. 25, n° 5. — Altro intaglio all'opposto, in foglio per il largo, è di Iac. B. B. (Iac. Bossius, Belge).

Uno schizzo non originale passò dalla Raccolta di T. Lawrence in quella dell'Aia, e poi di nuovo in Inghilterra.

139. GIACOBBE ALLA FONTANA.

Rachele, in compagnia di un'ancella, sta ritta presso una fontana nella quale si abbeverano le pecore; Giacobbe conversa con lei: il fondo è un ubertoso paese. — Cammillo Tinti incise questo dipinto in foglio per il largo. — A. M. Zanetti a chiaroscuro; Bartsch, vol. XII, pag. 188, n° 70.

Lo schizzo originale è a Vienna nella Raccolta Albertina, e fu intagliato a imitazione dell'acquerello da H. Benedicti nel 1805; piccolo foglio per il largo.

140. GIACOBBE CHE DOMANDA IN SPOSA RACHELE.

Giacobbe si sottomette a servire per sette anni Labano onde ottenere in moglie la sua figliuola Rebecca, la quale, nel dipinto, è presso al fidanzato, mentre la sorella Lia, confusa e con gli occhi bassi, si tira indietro. La pittura ha molto sofferto.

141. GIACOBBE CHE RITORNA DA CANAAN.

Giacobbe in groppa ad un asino ritorna in patria con le sue ricchezze e il suo gregge: sono con lui la moglie e i figliuoli seduti sopra cammelli. È una splendida e bella composizione.

Settimo arco.

142. GIUSEPPE CHE NARRA IL SOGNO AI FRATELLI.

Il giovine Giuseppe in piedi narra il sogno a sette dei suoi fratelli, che stanno seduti sopra un monticello: tre di essi gli sono vicini a destra. I vari casi del sogno sono simbolicamente figurati nel cielo in un cerchio luminoso.

INCISIONI. — Uno scolare di Marcantonio: le seconde impressioni ritoccate dal Villamena; Bartsch, vol. XV, pag. 10, n° 5.

— Nic. Beatricetto, 1541; Bartsch, vol. XV; pag 244, n° 9. — Un anonimo, all'opposto, incisione fatta per concorso, presso Edelinck, poi presso Drevet; foglio grande per il largo. — Tavola più grande della rammentata; Parigi, presso Hecquet, pure all'opposto. — Suntach, in foglio per il largo. — Tauriscus Euboeus, cita a pag. 85 una piccola incisione in 8°, e un'altra d'antico maestro anonimo con alcuni cambiamenti: noi non l'abbiamo mai veduta.

Lo schizzo originale di questa pittura si trova a Vienna nella Raccolta Albertina. — Un disegno simile alle incisioni già fatte sulla pittura, si vedeva nella Raccolta di T. Lawrence e passò all'Aia: fu acquistato per l'Inghilterra, ma è una copia.

143. GIUSEPPE VENDUTO DAI FRATELLI.

Giuseppe piangente è venduto dai suoi fratelli a mercanti che vogliono condurlo in Egitto: i quattro mercanti hanno tre cammelli.

Incisioni. — Maestro del Dado, 1533, incisione copiata da un primo schizzo; Bartsch, vol. XV, pag. 84, n° 1. — J. Skippe, 1783; tre pezzi a chiaroscuro, alti cent. 21; larghi 29.

Uno schizzo passò successivamente nella Raccolta dell'Iabach a Colonia, del duca Iallard e di Gerard Hoet. Fu venduto all'Aia nel 1760 per 95 fiorini, e poi nel Catalogo (n° 318) di Ant. Rutgers era valutato 5 fiorini.

144. GIUSEPPE E LA MOGLIE DI PUTIFARRE.

La moglie di Putifarre seduta sul letto afferra il mantello da Giuseppe che fugge. L'esecuzione di questa pittura come delle ultime due sopra descritte, è attribuita a Giulio Romano, ma le tre storie sono di una maniera l'una diversa dall'altra, e questa soltanto rammenta un poco le opere di quel pittore.

Incisioni. — Marcantonio; Bartsch, vol. XIV, n° 9, dove sono pure citate due copie, una delle quali di un certo monaco Vitus Vallimbrose; 1578. — Iac. Valegio o Valesio, segnata I. V. F.: è alta cent. 19; larga 23. — Bernardo Lens, nella maniera stessa, senza l'Erma che, secondo lo Zani, rappresenta il demonio della Lussuria. Ha sotto quattro versi francesi ed è alta cent. 26; larga 19.

Uno schizzo della composizione era nella Raccolta Crozat.

145. GIUSEPPE DAVANTI A FARAONE.

Giuseppe ritto dinanzi a Faraone seduto, gli interpetra i sogni che sono simbolicamente figurati in due cerchi risplendenti. Dal lato destro stanno, dietro a Giuseppe, quattro figure in piedi, un'altra è dietro a Faraone. — La storia fu incisa da un anonimo, col nome di Raffaello e questa scritta: *Somnium Regis unum est.*: è alta cent. 07; larga 11.

Ottavo arco.

146. MOSÈ RACCOLTO DALL'ACQUA.

Sul margine del Nilo la figliuola di Faraone con sette ancelle guarda pietosamente il bambino galleggiante in una cesta, che una delle sue donne sta per prendere. Il Vasari ricorda questo dipinto fra quelli eseguiti da Giulio Romano, ma generalmente viene attribuito a Pierino del Vaga come gli altri della stessa volta. Noi non ne conveniamo; e senza pretendere di giudicare chi sia stato il pittore, lo crediamo, come quello del Roveto ardente, della stessa mano, non però gli altri due che sono di diversa maniera.

INCISIONI. — Andrea Meldolla con alcuni cambiamenti e all'opposto; Bartsch, vol. XVI, pag. 41, nº 2. — Giovanbatista d'Angeli, detto Torbido del Moro: è un intaglio simile al precedente; Bartsch, vol. XVI, pag. 177, nº 1. Alcuni lo credono di Marco del Moro e del Parmigianino. — Gasparo Reverdino, da un disegno del Parmigianino; Bartsch, vol. XV, pag 466, nº 1. — Presso H. Bonnart, in una maniera molto francese; foglio grande per il largo. — J. Stuart, è un'incisione cavata dallo schizzo originale posseduto dal cardinal Valenti: *Romae*, 1747.

Il disegno che fece parte della Raccolta di T. Lawrence e del re d'Olanda, fu venduto nel 1850 a Samuele Woodburn per 230 fiorini. — Uno studio delle tre ancelle e dei loro panni, si trova nella Raccolta di Oxford.

147. IL ROVETO ARDENTE.

Mosè inginocchiato dinanzi al roveto nasconde il volto tra le mani. — Fu inciso da S. Mulinari su un disegno non originale che si vede nella Raccolta di Firenze.

148. IL PASSAGGIO DEL MAR ROSSO.

In lontananza si vedono andar via gli Israeliti, uomini, donne e fanciulli trasportando le loro suppellettili, mentre Mosè stende il suo bastone verso il mare in cui Faraone e il suo esercito rimangono annegati. — La storia fu incisa in legno a chiaroscuro da A. M. Zanetti nel 1740; Bartsch, vol. XII, pagina 189, n° 71.

Uno schizzo originale passò nella Raccolta del Louvre da quella di Tom. Lawrence, ed un altro a penna, con quattro figure, si conserva nella Raccolta di Oxford.

149. MOSÈ CHE PERCOTE LA RUPE.

Sulla rupe che Mosè percote con la verga, sta in una nube il Padre Eterno con la destra alzata in atto di benedire, e sei uomini restano sorpresi nel vedere scaturire l'acqua dal sasso. — Lo schizzo originale è nella Raccolta Fiorentina.

INCISIONI. — G. Reverdinus, 1531; Bartsch, vol. XV, pagina 466, n. 2. — Parigi, presso il Vallet, foglio grande per il largo. — J. F. Ravenet, Londra; Tauriscus, pag. 88, n. 35.

Nono arco.

150. MOSÈ CHE RICEVE LE TAVOLE DELLA LEGGE.

Dio Padre seduto, per metà ascoso nelle nubi e in mezzo a una gloria, consegna a Mosè sulla cima del monte Sinai le tavole della Legge: a destra, in lontananza, sono accampati gl'Israeliti. Non comprendiamo perchè il pittore mettesse quattro uomini nel primo presso del dipinto. — Lo schizzo originale fa parte della Raccolta del Louvre.

151. ADORAZIONE DEL VITELLO D'ORO.

Gl'Israeliti genuflessi adorano il vitello d'oro esposto sopra un altare: a destra il popolo danzante, in lontananza Mosè in compagnia di Giosuè, che scendendo dal monte spezza le tavole della Legge. — Cornelio Bos incise questa storia nel 1551, in 8° per il largo, copiando uno schizzo originale che è ora nella Raccolta di Firenze.

152. MOSÈ INGINOCCHIATO DINANZI ALLA COLONNA DI NUBE.

Geova, quasi nascosto nella nube in forma di colonna, parla a Mosè presenti gl'Israeliti che stanno sugl'ingressi delle tende. Gli affreschi di quest'arco vengono quasi generalmente attribuiti a Raffaello da Colle: questo ha molto sofferto, ma il seguente è certamente di una mano diversa dei due sopra descritti.

153. MOSÈ CHE PRESENTA LE TAVOLE DELLA LEGGE.

Mosè, ritto su un monticello, ha in mano le tavole della Legge e le mostra al popolo d'Israello: appresso gli stanno pure tre uomini. Questa composizione è bellissima.

INCISIONI. — Giovambatista Cavalleri: in questa stampa all'opposto e in foglio per il largo, si notano alcuni cambiamenti e un fare manierato. — Cornelio Bos, 1551, in 8° per il largo. — Suntach, a Vienna, in foglio parimente per il largo. — J. Moses con questo titolo: *The Delivering of the Law;* stampa per il largo. — A. P. Tardieu, in 8°. — Grande stampa presso il Valleret a Parigi.

Decimo arco.

154. IL PASSAGGIO DEL GIORDANO.

Il fiume Giordano personificato secondo l'antica maniera, divide le sue acque all'arrivo dell'Arca e lascia passare gli Israeliti a piedi asciutti. — Il dipinto fu inciso da un Anonimo; grande tavola, presso l'Hecquet a Parigi.

Stando ad una nota apposta all'opera *Serie degli uomini illustri nella pittura* ec.; Firenze, 1771, vol. IV. pag. 201, il defunto William Lock avrebbe comprato dalla famiglia Gaddi di Firenze il cartone di questa pittura, ma a noi non è riuscito di saperne nulla in Inghilterra.

155. LA CADUTA DI GERICO.

Nel tempo che l'Arca è recata intorno all'assediata città e due uomini sonano i timballi, le mura e le torri rovinano

per miracolo, e molti soldati coprendosi coi loro scudi s'inoltrano verso la breccia. Nota il Platner nella sua *Description de la ville de Rome*, e con ragione, che Raffaello non stette scrupolosamente alla Bibbia, e che la composizione avrebbe preso un carattere più grave, se davanti all'Arca ci fossero i sette leviti in atto di sonare le trombe per far cadere le mura di Gerico.

Un disegno di questo dipinto che non può essere attribuito al Sanzio, si trova a Vienna nella Raccolta Albertina.

156. VITTORIA DI GIOSUÈ SUGLI AMORREI.

Giosuè stende le braccia per ordinare al sole e alla luna di sospendere il loro corso durante il combattimento tra gl'Israeliti e gli Amorrei. L'originale cartone di Giulio Romano che era pure in casa Gaddi a Firenze, l'acquistò il già ricordato William Lock, come si legge in nota della *Serie degli uomini illustri nella pittura*, ec., vol. IV, pag. 201. Ma non ci fu dato di trovarlo in Inghilterra, e sappiamo soltanto che quel signore donò un cartone con una Leda di Michelangiolo all'Accademia di Londra. — Fu inciso da A. P. Tardieu.

157. DIVISIONE A SORTE DELLE TERRE.

Giosuè ed Eleazaro, il primo coronato e il secondo con mitra vescovile, stanno seduti presso due urne, e un fanciullo estrae un polizzino che consegna al capo della Tribù. Tutti questi dipinti del decimo arco sono di un'esecuzione debolissima, e il Vasari gli attribuisce a Pierino del Vaga.

Uno schizzo originale a penna è nella Galleria Nazionale di Londra, e fu intagliato da J. F. Ravenet. (Tauriscus, pagina 89, n. 40).

Undicesimo arco.

158. DAVID UNTO RE D'ISRAELLO.

Samuele si accinge ad ungere David presenti i suoi maggiori fratelli: l'altare del sacrifizio è dal lato sinistro. L'esecuzione del dipinto somiglia alla maniera di Giulio Romano, ma generalmente si crede che sia opera di Pierino Del Vaga. — Fu inciso da J. H. Lips.

159. GOLIA VINTO DA DAVID.

Golia colpito dalla fionda è disteso in terra; David gli sta sopra col ginocchio sul petto in atto di troncargli la testa: i Filistei fuggono spaventati e gl'Israeliti gli inseguono. Un bello schizzo delle principali figure e dei soldati fuggenti, si vede a Vienna nella Raccolta Albertina.

Incisioni. — Marcantonio, da uno schizzo di Raffaello un po' diverso dal quadro che nel 1843 si trovava appresso il Colnaghi di Londra; Bartsch, vol. XIV, n. 10. — Copia leggerissima del ricordato intaglio nella maniera di Agostino Veneziano, con sotto, chiuso in un quadratino, presso un soldato che fugge, il monogramma MAF. Le prime impressioni che sono senza il monogramma, vengono attribuite dal Bartsch a Marcantonio. È una stampa alta cent. 26; larga 39. (Raccolta del Louvre). — Intaglio in legno a chiaroscuro di Ugo da Carpi; Bartsch, vol. XII, pag. 26 n. 8. — D. Hopfer; Bartsch, pag. 473, n. 3. — Stefano Laulne, piccola stampa con un S dalla parte destra: è alta cent. 08; larga 12. — Stampa un po' dura all'acquaforte copiata da quella di Marcantonio, ma all'opposto. È certamente la stessa ricordata dal Tauriscus, pag. 90, con questo titolo: *Cum ergo surrexerit Philisteus*, etc. — Dello stesso è pur citata una stampa più grande di quella di Marcantonio, col titolo: *Ex libris Regum Samuelis.*

160. VITTORIA DI DAVID SUGLI ASSIRI.

David ritto sopra un carro tirato da due cavalli a guisa di trionfatore romano, tiene nella destra un'arpa: un prigioniero cammina allato del carro, e innanzi a lui si portano le spoglie dei vinti. Un leggero schizzo, in foglio per il largo, era nella Raccolta del Saint-Morys, inciso all'acquaforte per la sua opera, *Choix de dessins*, etc.; Parigi, 1810.

161. DAVID E BERSABEA.

David seduto a una finestra del suo palazzo onde vedere sfilare i soldati che manda contro gli Amorrei, scorge da lungi

Bersabea che si abbiglia sopra una terrazza. Lo schizzo originale si conserva nella Raccolta d'Oxford: in Inghilterra n'esiste una copia.

Dodicesimo arco.

162. CONSACRAZIONE DI SALOMONE.

Alla presenza del popolo, il gran sacerdote Sadoc unge Salomone re d'Israello: sul davanti si vede distesa la figura di un fiume con appresso una tigre; e quella allegorica figura che quasi sempre rappresenta il Tigri, qui invece deve alludere al Giordano. Tutte le pitture di quest'arco vengono attribuite a Pellegrino da Modena.

163. GIUDIZIO DI SALOMONE.

Salomone seduto in trono, ordina al soldato che tiene il bambino di riporre la spada nel fodero, e pronunzia la sentenza: a destra ci sono alcune figure che mostrano la loro meraviglia. La composizione è molto inferiore a quella che Raffaello colorì innanzi nella sala della Segnatura.

164. LA REGINA SABA.

Saba si reca ad onorare il più saggio dei re e gli presenta dei ricchi doni: Salomone, circondato dai suoi ufficiali, scende dal trono per incontrare la regina d'Etiopia.

INCISIONI. — Antico maestro olandese della scuola italiana, con questo titolo: R. VRBIN. INVE. *Quam tua lònginquis Arabum*, etc. Stampa in foglio per il largo. — A. P. Tardieu, in 8°. — Benolt, in foglio. (Tauriscus, pag. 92, n. 48).

165. COSTRUZIONE DEL TEMPIO.

Nel fondo del dipinto si vede Salomone in piedi sui fondamenti del Tempio, che esamina la pianta presentatagli dall'architetto: davanti quattro operai lavorano le pietre e un quinto sega un asse. È perfetta la verità dei movimenti in queste figure quasi nude. — La storia fu incisa in 8° da A. P. Tardieu.

Tredicesimo arco.

166. ADORAZIONE DEI PASTORI.

La Vergine è inginocchiata presso il Bambino Gesù, sul quale due angioli volanti gettan dei fiori: due pastori si presentano dal lato destro e un d'essi porta un montone. A destra san Giuseppe invita un altro pastore in ginocchio a volersi appressare di più al Redentore. Forse è in questa sola pittura che san Giuseppe, ordinariamente immobile in simile storia, prende parte alla composizione. L'affresco ha molto sofferto, ma ci si ravvisa come negli altri dipinti di quest'arco (tranne che nel Battesimo di Gesù) una mano più franca.

167. ADORAZIONE DEI MAGI.

Nel mezzo sta seduta la Vergine col Divin Figliuolo sulle ginocchia: il più vecchio dei tre re si prostra toccando una gamba del Redentore; gli altri due col loro seguito, sono inginocchiati più indietro. San Giuseppe ritto a sinistra, guarda un vasetto che i Magi hanno offerto al nato Bambino.

168. BATTESIMO DI CRISTO.

Gesù sta ritto a mani giunte in riva al Giordano, mentre san Giovanni gli versa sul capo un vaso d'acqua: a destra si vedono due angioli con le vesti di Cristo e due altri volanti in atto d'ammirazione. Dietro al Salvatore, a sinistra, sono alcuni uomini che si preparano a ricevere il battesimo. Lo schizzo originale è nella Galleria nazionale di Londra; una copia del medesimo passò in Inghilterra dalla Raccolta dell'Aia. — Fu inciso da un anonimo nella maniera francese; foglio per il largo presso H. Bonnart.

169. LA CENA.

Il Salvatore veduto di faccia, sta seduto in capo alla tavola; gli apostoli disposti quattro per quattro negli altri tre lati della tavola stessa, sembrano vivamente commossi.

INCISIONI. — Giovambatista Cavalleri, 1572. — Anonimo; Parigi, presso Vallet, con questo titolo: *Pictum a Raphaele*

Vrbinate Romae in palatio Vaticano; stampa grande in 4°.— Dello stesso presso N. Bonnart, con queste parole: *Jésus ayant pris du pain,* etc.; stampa grande per il largo. — Giov. Tiel *exc.* col titolo: *Accipit.... testamento;* in 8° per il largo. — Giovambattista Sintos inc., in 8°.

Uno schizzo a penna e bistro si trovava nella Raccolta del duca Tallard; un altro a tratteggi fatti con penna, era posseduto dal Gerard Hoet e fu venduto all'Aia per 16 fiorini.

170. DIECI ARAZZI CON STORIE DELL'ANTICO TESTAMENTO.

Il Félibien così parla nelle sue *Entretiens*, vol. I, pag. 324, di dieci arazzi eseguiti per le Logge con composizioni di Raffaello cavate dall'antico Testamento. « Nella grande chiesa dei » Certosini si conservano dieci pezzi d'arazzo della misura di » quaranta *aune* fatti in Fiandra per le Logge con disegni di » Raffaello, dentrovi storie dell'antico Testamento. Sono ese- » guiti mirabilmente con ricchi fregi, con lane finissime rico- » perte di seta, e fu monsignor Thon, vescovo di Chartres, » che gli donò a quella chiesa; dono magnifico, perchè dopo » gli arazzi del re non ne esistono altri dei più belli. » Però non abbiamo di essi altre notizie.

DODICI STORIE SOTTO LE FINESTRE, DI COLOR BRONZO A IMITAZIONE DEL BASSORILIEVO.

Queste storie nello zoccolo sotto le finestre delle Logge, di color bronzo a imitazione del bassorilievo, dice il Vasari che sono opera di Perino del Vaga, ma non ne rimane ora quasi più nulla pel barbaro costume dei visitatori d'inciderci i loro nomi. Per descriverle ci serviamo delle dodici incisioni all'acquaforte fatte da Pietro Santi Bartoli, in cui le composizioni sono all'opposto, come ce lo attestano molti schizzi che rimangono, e come si conosce anche dalla prima tavola, dove Iddio Padre benedice con la sinistra mano. Le incisioni sono alte cent. 17; larghe 24.

Primo arco.

171. DIO CHE SANTIFICA IL SETTIMO GIORNO.

Il Creatore seduto sulle nubi in mezzo ad una gloria d'angioli che lo adorano, sta in atto di benedire (*Genesi,*

cap. 2). Il Richardson possedeva lo schizzo a penna col Padre Eterno, che W. W. Ryland intagliò nel 1762 per l'opera di Carlo Rogers col titolo: *A Collection of prints in imitation of drawings*, etc.; Londra, 1778.

Secondo arco.

172. SACRIFIZIO DI CAINO E D'ABELE.

I due fratelli stanno inginocchiati a sinistra davanti all'altare, e Dio Padre in aria si volge ad Abele: indietro si vede Caino che uccide il fratello.

INCISIONI. — Uno scolare di Marcantonio, 1544; Bartsch, vol. XV, pag. 9, n. 4. — Anonimo francese, in foglio per il largo, ma con diverso paese e con il fratricidio nel fondo.

Terzo arco.

173. L'ARCOBALENO.

Dio sulle nubi e in mezzo ad una gloria, mostra a Noè e ai suoi tre figliuoli l'arcobaleno, segno dell'alleanza. Il disegno originale che era nella Raccolta del Lawrence passò in quella dell'Aia, e finalmente nell'Istituto Stäedel a Francforte sul Meno.

Quarto arco.

174. SACRIFIZIO D'ABRAMO.

Già Abramo è per sacrificare Isacco, quando l'angiolo gli ferma il braccio e un altro reca il montone per compiere il sacrifizio. — Lo schizzo originale si trova nella Galleria di Londra.

INCISIONI. — Agostino Veneziano; Bartsch, vol. XIV, n. 5. — Anonimo, piccola acquaforte. (Tauriscus, pag. 84). — Landon, n. 345.

Quinto arco.

175. ISACCO CHE BENEDICE GIACOBBE.

Isacco seduto sul letto benedice il più giovane dei figliuoli, a cui la madre dà degli avvertimenti presso la porta che è

dal lato sinistro. Ma fu certamente per inavvertenza che nello stesso arco si rappresentò due volte questa storia e sempre uguale allo schizzo di Raffaello.

Sesto arco.

176. GIACOBBE CHE RESISTE A DIO.

Giacobbe lotta con l'angiolo: a sinistra sono due donne addormentate sotto una tenda, e a destra due pastori coi loro armenti. Il disegno originale è nella Raccolta d'Oxford pervenutovi da quella del Lawrence.

Settimo arco.

177. GIUSEPPE RICONOSCIUTO DAI FRATELLI.

Alzatosi dal trono che è a sinistra, Giuseppe con le braccia stese, si fa riconoscere dai fratelli che gli stanno davanti inginocchiati: presso la porta ci sono degli asini carichi di grano. Anche questo disegno originale era presso gli eredi di Tommaso Lawrence.

INCISIONI. — Scolare di Marcantonio, 1540; Bartsch, vol. XV, pag. 11, n. 6. — Landon, n. 384.

Ottavo arco.

178. RACCOLTA DELLA MANNA.

Mosè ed Aronne stanno indietro; dinanzi a loro una giovinetta in ginocchio si fa aiutare da un giovine ad alzare una corba: nel mezzo due uomini sono intenti a raccogliere la manna in alcuni vasi, e poco discosto un' altra giovinetta in piedi si affatica per porre un paniere sul capo d'una vecchia inginocchiata. A sinistra altro giovine ha un vassoio pieno di manna, e appresso si vede una giovine donna che alza le braccia in atto di ringraziare il Signore. Lo schizzo a penna acquerellato e lumeggiato di biacca, è nel Museo Teyler a Haarlem; un facsimile d'altro schizzo a penna senza le figure di Mosè e di Aronne, si trovava nella Raccolta dell'Hone.

INCISIONI. — S. Watts, 1767, per l'opera di C. Rogers, *A Collection*, etc.; Londra, 1778. — Agostino Veneziano. Fu creduto di ravvisare in questa stampa il primo schizzo della

storia: vi è Mosè a destra con i due Israeliti inginocchiati dinanzi; Bartsch, vol. XIV, n. 8. La tavola acquistata da Antonio Salamanca ebbe dei ritocchi, poi venne in possesso di Orazio Pacifico e finalmente di Carlo Losi. Dicono che il disegno da cui fu cavata la stampa, lo possedeva Antonio Armani di Bologna; ma a giudicarne dall'incisione, sembra piuttosto lavoro di uno scolare di Raffaello.

Nono arco.

179. DIVERSE FIGURE.

La tavola di Santi Bartoli col n. 10 è nota col nome di Tabernacolo, poichè ai lati di una porta posta nel mezzo, vi sono un uomo in piedi ed altri due che corrono. Ma la porta esiste tal quale nella vecchia sala dei Palafrenieri, laonde non può trovar luogo fra i dipinti biblici.

Decimo arco.

180. GIOSUÈ CHE PARLA AL POPOLO D'ISRAELLO.

Siccome tutti i dipinti delle volte di quest'arco sono cavati dal libro di Giosuè, è un errore che nell'intaglio all'acquaforte di Santi Bartoli col n. 9, sia indicata questa storia per la propagazione del Vangelo secondo i cap. 16 e 20 di san Marco, dovendosi invece giudicare con certezza che ci sia figurato il cap. I, versetto 10 del citato libro di Giosuè. Lo schizzo originale a penna lumeggiato a biacca su carta scura, è nel Museo Teyler a Haarlem. — Fu intagliato in legno a chiaroscuro nella maniera di Ugo da Carpi, e si hanno delle seconde impressioni di Andrea Andreani, 1608, col titolo: *Polidoro Caravaglio invent.;* Bartsch, vol XII, pag. 77, n. 25.

Undecimo arco.

181. BERSABEA DINANZI A DAVID.

David steso sul letto e moribondo, fa chiamare Bersabea a cui promette, presenti il profeta Nathan, il sacerdote Sadoc e Banaia, che Salomone suo figliuolo sarà il re; e forse è lui stesso quel giovine che si presenta. Dietro al letto sta Abisag di Sunam, la vergine giovinetta incaricata di servire

David. (Vedi il III libro dei Re, cap. 1). Anche se questa illustrazione della storia non è la vera, persuade meglio di quella data dal Bartoli, il quale ci vide figurato il cap. 27 della Genesi, cioè Giacobbe che elegge Giuseppe capo della famiglia; poichè quel fatto non ha rapporto con gli altri affreschi di questa volta, tutti concernenti alla vita di David. Lo schizzo originale passò dalla Raccolta del Lawrence in quella di Oxford.

Dodicesimo arco.

182. RISURREZIONE DI CRISTO.

Il Salvatore in mezzo al dipinto, sorge dal sepolcro con in mano lo stendardo trionfale; e mentre dal lato sinistro quattro guardie nella confusione si urtano e altre due fuggono, dalla parte destra arrivano le tre pietose Marie.

Lo schizzo originale lo possedeva il dottor Kestner, ministro dell'Annover a Roma, e dev' essere sempre là nel Museo che egli istituì. Fu inciso in legno a chiaroscuro da Ugo di Carpi; Bartsch, vol. XII, pag. 45, n° 26.

DIVERSI INTAGLI DEGLI ORNAMENTI DELLE LOGGE.

1. Tritone piegato a sinistra che si diverte con dei cembali ed ha sul dorso una ninfa veduta di dietro, incisione di Agostino Veneziano; Bartsch, vol. XIV, n° 228 — 2. Due piccoli tritoni, uno col flauto di Pane e l' altro che soffia dentro una conchiglia, intaglio di Cherubino Alberti, 1579; Bartsch, vol. XIV, pag. 80, n° 90. — 3. Gli ornamenti del pilastro con l' uccellatore, due stampe in foglio dello stesso Alberti. — 4. Diversi ornamenti, tra i quali un tritone, 1555: cinque tavole d' un maestro A. P.; Bartsch, vol. XV, pag. 509, n^i da 1 a 3. Ci sono anche due tavole con l' uccellatore e la parte superiore del pilastro non conosciute dal ricordato Bartsch. — 5. Due stampe in foglio centinato con grottesche, quelle delle pareti nelle due estremità delle Logge. Sono a tratti di M. L. (Michele Lucchese) col titolo: *Hic Rome supt. in pontificis domo. Raphael d' Urbinas inventor.* Il Tauriscus ricorda pure, a pag. 297, una stampa di Filippo Thomassin. — 6. Undici stampe tonde e ovali con dei gruppi copiati dagli stucchi di Giovanni da Udine, intaglio in 8° del Suntach. — 7. Venere, Amore e alcune Baccanti di D. G. con la dedica allo Zanetti; ma noi non abbiamo

veduto queste stampe che cita l' Heinecke nel *Nachrichten von Künstlern, etc.*, vol. II, pag. 15. — 8. Cleopatra distesa e Amore che piange, in un ovale per il largo; piccola stampa incisa dal Pool e pubblicata dall'Amst.

Ricordiamo che Caterina II imperatrice di Russia, dopo aver fatto copiare con la direzione dell' Huntersberg tutte le pitture delle Logge in tela a olio, le collocò in una galleria dell' Eremitaggio costruita a questo scopo e simile in tutto alle Logge stesse, la quale costò 70,000 rubli d'argento, vale a dire 300 mila lire, che oggi sarebbero più di un milione di lire.

GLI ARAZZI.

PRIMA SERIE CON LE STORIE DEGLI APOSTOLI.

Michelangiolo a cui furono allogate le pitture della cappella Sistina, dipinse nella vôlta sei storie della creazione dell' uomo, e accanto ad esse i Profeti e le Sibille che avevano vaticinato la venuta del Messia: negli angusti spazii sopra alle finestre l' espettazione e la speranza dell' umanità accanto agli antenati di Cristo, e nei peducci della stessa vôlta la prodigiosa liberazione del popolo ebreo. Anche gli antichi artisti fiorentini e i pittori dell'Umbria avevano usato di rappresentare nei loro affreschi le storie della vita di Mosè e di Cristo, ponendo così a riscontro la Legge con l' Evangelo. Quando Raffaello ebbe l' incarico di continuare il grandioso concetto del Buonarroti, pensò di adornare le parti inferiori delle pareti laterali con arazzi che rappresentassero le storie degli apostoli Pietro e Paolo e del primo martire cristiano santo Stefano. E per l'altare si propose di dipingere una Incoronazione di Nostra Donna come simbolo dell' umana perfezione; ma alcun tempo dopo Michelangiolo compì quel gran poema storico col Giudizio universale.

I cartoni per quegli arazzi debbono essere stati condotti tra il 1515 e il 1516 come dimostreremo in seguito, e il Vasari ci fa sapere che Raffaello fu aiutato da Francesco Penni e da Giovanni da Udine, ai quali potrebbe attribuirsi il disegno dei fregi. Mandati i cartoni ad Arras nei Paesi Bassi,[1] dove erano

[1] Il Pinchard dimostrò con documenti (così scrive il Munz nell' op. cit.) che gli arazzi con le storie degli Apostoli non furono tessuti ad Arras, poichè quella fabbrica fu chiusa nel 1477 quando Luigi XI conquistò quella città, e Bruxelles ne raccolse l' eredità. Vedi *Histoire générale de la Tapisserie*; Pays-Bas, pag. 34 e seg. (*Nota del traduttore*).

le più celebri fabbriche di tali tessuti, furono eseguiti con lana, seta e fili d'oro gli arazzi, o *panni di rassia*, sotto la direzione (se dobbiamo credere a R. Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, pag. 470) di Bernardo Orley fiammingo, che aveva studiato sotto Raffaello. Il qual Piles dà altresì per compagno a Orley Michele-Coxcie; ciò che a noi sembra meno possibile, giacchè quest'ultimo, quando si tessevano gli arazzi, aveva appena venti anni, e a quell'età non poteva essere incaricato di cosa così importante.[1]

Raffaello ricevette in pagamento di essi cartoni la somma di 434 ducati d'oro come resulta dal libro dei conti della chiesa di san Pietro, manoscritto della Biblioteca Chigi, segnato *H*, n° 22. Ecco la partita: « A dì 15 junio 1515, la rev. Fabrica di » San Pietro deve dare ducati 300 di Camera, pagati per or- » dine di Monsig. R.mo M. Bernando da Bibiena, card. di Santa » Maria in Portico, a Raphaele da Urbino per parte di paga- » mento delli cartoni, o disegni si mandano in Fiandra per li » panni razza si fanno per la cappella: appare quitanza — » D. 300. » E in seguito: « A dì 20 dicembre 1516, deve dare » ducati 134 di Camera, pagati per ordine di Monsignore a » Rapfaele da Urbino per pagamento delli cartoni ha fatto per » la cappella. Ne ho polizza — D. 134. » E nel 1518 i detti arazzi giunsero a Roma, ciò che è provato dalle partite per la spesa del trasporto e della fabbricazione, pubblicate da Giovanni Gaye nel suo *Carteggio*, vol. II, pag. 222. Così è detto nell'estratto dei *Conti Bilanci et altre partite attenenti a Leone X.* « 1518. 21 aprile. Ducati 29, che D. 18 a Raffaello di Vitale » per porto di 11 panni d'arazzi da Lione a qui, e ducati XI a » Borgherini per spese fatte a' detti panni di Fiandra a Lio- » ne. — 1518. 18 giugno. Ducati 1000 pagati a Pietro Loroi » Fiamingo a buon conto d'arazerie; sono ducati di ca- » mera. »[2]

[1] Un atto notarile del 14 giugno 1532 ci fa noto, che un certo Piero Van Aelst lavorò gli arazzi con gli Atti degli Apostoli e la Vita di Gesù Cristo. Ecco l'atto: « Noi M° Angelo da Cremona et M° Joanne Lengles de Calais » recamatori in Roma dicemo che la tapezeria quale Pietro Van Aelst ha con- » signato ultimamente a papa Clemente *de la Natività di Cristo*, sono bene e » lialmente facte et meglior laborate del tapezaria che quelle de *Sancto Pietro* » *et Sancto Paulo*, li quali dicto Pietro Van Aelst ha fatte lui et consignate a » papa Leone. » (*Archivi del Capitolo Vaticano*, pubblicazione del cav. A. Bertolotti). (*Nota del traduttore*).

[2] Vedi la nota 4 a pag. 171 del vol. I di quest'opera, dove è trascritto un passo dei *Diarii* di Marcantonio Michiel, in cui si legge anche che Leon X pagò i cartoni a Raffaello 100 ducati per ciascuno. (*Nota del traduttore*).

L'anno dopo questi arazzi furono appesi nella cappella Sistina: della qual cosa n'è testimonio una lettera di Sebastiano del Piombo a Michelangiolo, in data de' 29 dicembre 1519, lettera che conservano gli eredi di Tommaso Lawrence e che fu pubblicata nell'opera del De Romanis: *Alcune Memorie di Michelangiolo da Manoscritti;* Roma, 1823. Così si esprime Sebastiano: « Et credo la mia tavola (la Resurrezione di Lazzaro) sia » meglio disegnata che i panni arazi che son venuti da Fian- » dra. » A conferma poi di ciò, abbiamo il ricordo lasciato da Paride Grassi, ceremoniere del papa fino dal 1506, nel Diario che conserva la Biblioteca Vaticana, in cui, a pag. 342, si legge: « In die S. Stephani jussit Papa appendi suos pannos de » Rassia novos, pulcherrimos, pretiosos, de quibus tota cap- » pella stupefacta est in aspectu illorum, qui, ut fuit univer- » sale judicium, sunt res, qua non est aliquid in orbe nunc » pulchrius: et unumquodque pretium est valoris duorum » millium ducatorum auri in auro. » Dalla qual memoria si dedurrebbe, che ciascun arazzo costasse 2,000 ducati d'oro, il che farebbe un totale di 40,000 scudi. Ma il Panvinio nelle *Vite dei Pontefici,* vol. II, pag. 495, e Paolo Giovio nelle *Vite d'uomini illustri;* Venezia, lib. 4, gli valutano 50,000 ducati d'oro, e il Vasari 70,000 scudi.

Molte vicende soffersero questi arazzi che i custodi del Vaticano chiamavano: *Arazzi della scuola vecchia*, come *Arazzi della scuola nuova* appellavano quelli con storie di Cristo, tessuti alcun tempo dopo; poichè due volte furono tolti da Roma, e per un singolarissimo caso restituiti al governo pontificio. La prima volta fu dopo l'assedio del 1527, che come rapina di guerra gli tolsero i soldati di Carlo V; e non si sa in qual modo fossero portati a Lione, dove nel 1530 si cercò di venderli. Clemente VII voleva riscattarli con 160 ducati,[1] ma non ci riuscì, e li ebbe il conestabile A. De Montmorency che li fece restaurare, e li restituì nel 1555 a Giulio III papa come cosa che apparteneva alla Santa Sede. Questa restituzione è espressa nella seguente scritta che si legge nell'arazzo in cui è rappresentato san Paolo che predica a Atene: *Urbe capta partem*

[1] Vedi Gaye, *Carteggio*, vol. II, pag. 222: « Pierpaolo per ordine di » Clemente VII a monsignore Fratello del Papa a Firenze, 1530, 13 dec., » mess. Gianfrancesco da Mantua; diteli che ho la sua, et facto intendere al » papa delli panni, dice sono a leone. Del che dice S. Santità, che sono di » quelli della historia di S. Pietro, et di quelli che Raphaello da Urbino fece » li cartoni; che per li 160 ducati che scrive, li piglierà, altrimente non li » vuole. »

aulaeorum a praedonib. distractorum conquisitam Annae Mommorancius gallicae militiae praef. resarciendam atq. Iulio III P. M. restituendam curavit, 1553. Sopra all'iscrizione ci sono con due mani inguantate che impugnano le spade, gli stemmi dei Montmorency. Pare peraltro che non fossero mai più esposti nella cappella Sistina, poichè il Torrigio nelle *Sacre grotte Vaticane*, pag. 142, racconta, che il papa Paolo III stabilì l'uso mantenutosi anche dopo, di fargli sospendere ogni anno nel giorno del Corpusdomini, da principio davanti alla chiesa di san Pietro, poi nel corridore che dalla sala regia conduce alla chiesa medesima. La seconda volta che furono portati via insieme con gli altri parimente di Raffaello, fu nel 1789 durante la rivoluzione, e si narra che capitarono in mano di un ebreo, il quale credendo di farci un buon guadagno, si propose di bruciarli per cavarne l'oro; ma fatto l'esperimento con uno (quello che rappresentava la Liberazione dal Limbo), e veduto che non gliene tornava il conto, vendette gli altri ad un mercante di Genova, dove avendoli fatti riscattare Pio VII nel 1808[1] furono riportati a Roma poco innanzi che, per ordine di Napoleone, avvenisse la deportazione di quel pontefice. Nel 1814 venivano sospesi nelle stanze vaticane dette di Pio V, come si rileva dalla seguente iscrizione aggiunta all'arazzo con la storia della Pesca miracolosa. *Magni Raphaelis Sanctii Urbinatis picturas textis aulaeis expressas iubente Leone X P. M. ad Vaticani ornamentum, Pius VII P. M. sumptu non exiguo redemptas et instauratas in splendidiorem locum artium commoditati collocandas mandavit A. MDCCCXIV.* E a cagione di queste peripezie hanno molto perduto del loro originale splendore, poichè tranne il frammento dove si vede Elima colpito da cecità (tagliato senza dubbio quando gli arazzi furono portati via la prima volta) sono tutti moltissimo scoloriti e restaurati. Se poi è vero che anche da nuovi erano tanto inferiori alla perfezione dei cartoni, può immaginarsi, nel vederli ora così guastati, come dovevano esser belli i cartoni medesimi e quanto magnifici gli arazzi appena usciti dalla fabbrica. Tuttavia non è possibile che il fiammingo operaio giungesse a fare sparire il carattere grandioso e profondo delle composizioni di Raffaello; ond'è che anche dopo più di tre secoli, sebbene serbino

[1] Scrive il Gounn nella sua *Cartonensia, or an historical and critical account of the Tapestries in the Palace of the Vatican* (London, 1832, in 8°), che un certo Devaux aveva comprato da un ebreo gli arazzi di Raffaello per 1300 scudi, e che poi furono restituiti al papa Pio VII.

appena un'ombra del loro primo splendore, troviamo da ammirare l'ingegno del divino pittore che concepì opere così varie, nobili e sublimi. In una parola, nonostante i danni sofferti, essi occupano un posto ben degno per Raffaello, accanto ai più splendidi lavori di Michelangiolo.

Resterebbe ora da parlare dei sette cartoni, che sono in Inghilterra, ma lo faremo a suo luogo, cioè dopo la descrizione dei dieci arazzi:[1] intanto diremo degli altri dodici eseguiti dopo con storie di Gesù Cristo e con figure allegoriche e imprese della casa Medici. Il cavalier dott. Carlo Bunsen nella sua *Description de la Ville de Rome*, vol. II, pag. 408, fu il primo a voler conoscere con quale ordine si esponevano gli arazzi nella cappella Sistina; e subito s'accorse che corrispondevano esattamente ai dieci spazi del coro tra pilastro e pilastro, laonde se ne collocavano cinque per parte, cominciando dalla parete dov'è il Giudizio Universale fino al cancellato che divide la cappella. Ma siccome il trono del papa è dal lato sinistro, l'arazzo che copriva cotesto spazio doveva necessariamente essere più stretto degli altri: e infatti quello col martirio di santo Stefano corrisponde per larghezza alla misura della parete che resta libera. Vero è che in questo modo sembra alterato l'ordine cronologico che bisogna mantenere, ma esso viene perfettamente ristabilito quando si consideri come centro il punto dov'è il trono papale, ponendo da un lato verso l'altare la Pesca miracolosa, la consegna delle chiavi a san Pietro, e dall'altra parte la Lapidazione di santo Stefano, la Guarigione del paralitico e la morte di Anania. Di faccia v'è il palco dei musici che occupa la maggior parte dello spazio, per la qual cosa doveva sospendersi qui l'arazzo più stretto con san Paolo in carcere, sebbene nell'ordine cronologico delle cinque storie di questo apostolo, la prigionia dovesse avere il quarto luogo, essendo andato prima a Lacedemone e poi ad Atene. Ma quel soggetto si prestava meglio degli altri

[1] Trovandosi descritte le storie dei dieci arazzi a pag. 172 e seg. del vol. I di quest'opera, sembrerà ad alcuno che dovessero essere soppresse, come inutili, queste descrizioni; ma oltrechè non l'abbiamo voluto fare per rispetto alla memoria dell'illustre autore, abbiamo altresì considerato (e il lettore lo considererà al pari di noi) che nel primo volume, piuttosto che descrivere le composizioni, narra brevemente le storie degli Apostoli, mentre ora le descrive come furono rappresentate da Raffaello, e che una ripetizione era a ogni modo necessaria anche per accennare soltanto i soggetti, dovendo dare sotto a ciascuno arazzo notizie degli schizzi, dei disegni e delle incisioni. (*Nota del traduttore*).

per uno spazio minore, e fu questo il motivo che consigliò Raffaello ad alterare l'ordine cronologico da lui sempre osservato. Fissata così la disposizione dei grandi arazzi, quelli più piccoli dello zoccolo vanno naturalmente d'accordo con le storie; per modo che sotto i principali soggetti della vita di san Paolo ricorrevano quelli che sono quasi complemento alle figurate storie degli Apostoli. Aggiungi poi che l'ordine stabilito pei cinque primi arazzi, giova a far comprender meglio la disposizione di quelli dello zoccolo, nei quali sono storie della vita di Leone X fino alla sua elezione; poichè nella prima a destra (in quella più accosto al trono pontificio) vi è figurato un avvenimento del 1492, poi di seguito, sempre movendo di là, sono a destra e a sinistra altri fatti della detta sua vita, che si compirono con gli omaggi resi al papa; avvenimento che sta bene presso il trono, perchè fu su quello che ricevette gli omaggi.

183. LA PESCA MIRACOLOSA.

Quest'arazzo si sospendeva dal lato sinistro dell'altare sotto alla storia di Mosè salvato dalle acque; la quale storia fu gettata a terra quando Michelangiolo dipinse il Giudizio universale. Gesù seduto a destra nella barca, parla con san Pietro che gli si getta ginocchioni davanti: dietro al Salvatore vi è un apostolo; altri due in altra barca governata da un terzo, si affaticano a ritirare le reti. Nell'acqua sono tre grù, e in distanza presso una città, vedonsi raccolte molte pecore.

ANTICHE INCISIONI DEI DISEGNI. — Andrea Meldola, nella maniera del Parmigianino; Bartsch, vol. XVI, pag. 51, n. 20. — Diana Mantovana, in foglio per il largo. — Ugo da Carpi, in legno a chiaroscuro: le seconde impressioni sono di Andrea Andreani, 1609; Bartsch, vol. XII, pag. 37, n. 13.

INTAGLI DEI CARTONI. — Niccolò Dorigny, foglio grande per il largo. — Du Bosc, all'opposto in foglio grande per il largo.— Simone Gribelin, in 8° per il largo. — T. Fittler in 12° per il largo.— Gio. Simon, piccolo foglio per il largo,— E. Kirkal, in foglio per il largo. — Anonimo, presso Bowles, alla maniera nera, in foglio per il largo. — Tom. Halloway, all'opposto, in foglio grande. — T. Godby, Londra, 1819, foglio grande per il largo. — Litografia, presso Velten a Carlsruhe; foglio grande per il largo.

INCISIONI DEGLI ARAZZI. — Cornelio Met; Bartsch, vol. IX,

pag. 90, n. 1. — Dal lato sinistro, G. Chasteau *excudit:* Saat, acquaforte all'opposto, con diciannove figure lontane; stampa alta cent. 38; larga 50. — Luigi Sommereau, in foglio per il largo. È un'acquaforte che fa parte di una pubblicazione di venti pezzi con frontespizio e dedica al principe Leopoldo Brunswick-Lunebourg; Roma, 1780, appresso l'autore e presso Bauchard e Gravier. — A. P. Tardieu, in 8°. — Piccola stampa segnata B, n. 1, alta cent. 22; larga 29. — Grande stampa all'opposto nella maniera di Gio. Audran, che ha questo indirizzo: *Rue Saint-Jacques.* — Anonimo, acquaforte in piccolo foglio con questa scritta: *Noli timere: ex hoc jam homines eris capiens.* — Landon, n. 3.

Uno schizzo a penna con le due barche e le sei figure, si trova nella Raccolta delle stampe a Berlino: un altro a seppia in quella reale d'Inghilterra. Stefano Mulinari incise un disegno non originale di Firenze; nè originali sono pure altri due delle Raccolte reale d'Inghilterra e d'Oxford. Crediamo invece che sia il primo schizzo di Raffaello (sebbene molto ritoccato) il disegno con vari apostoli e assai donne nel primo presso, che dalla Raccolta del Crozat passò nell'Albertina di Vienna.

Incisioni. — Giov. Batt. Franco; Bartsch, vol. XVI, pagina 124, n. 14. — A. Fantuzzi, acquaforte con due apostoli a destra; stampa alta cent. 26, larga 35. — Nella maniera di Leone Daven: alta cent. 26; larga 33. — Acquaforte di un anonimo, all'opposto, in foglio per il largo. Nel fondo è una veduta di Venezia. — Filip. Thomassin, in foglio per il largo. — Litografia del Pilizotti. — Landon, n. 234.

ARAZZI DELLO ZOCCOLO.

Queste aggiunte tessute sotto ai grandi arazzi per coprire l'aggettante zoccolo, sono di color giallo con lumeggiature ricamate in oro: le storie sotto alla Pesca miracolosa sono le seguenti: a sinistra, Giovanni de' Medici che va a Roma dopo la morte di Giulio II ond'esser presente al Conclave, con la figura dell'eterna città che gli stende la mano; a destra, quando lo stesso Giovanni, eletto papa nel 1513 col nome di Leon X, riceve gli omaggi dei cardinali.

Incisioni. — Acquaforte all'opposto in foglio per il largo di Pietro Santi Bartoli, numeri 13 e 14 della Raccolta di quattordici pezzi dedicata a Leopoldo de' Medici da G. G. De Rossi. — Landon, numeri 265, 266.

FREGIO DEL PILASTRO.

Il fregio tessuto da un lato dell'arazzo, si compone di un tondo con gli stemmi de' Medici e di piccole figure e grottesche, ogni cosa a colori sopra fondo bianco. Questo come gli altri fregi, coprivano i pilastri della cappella quando si usava di sospendere gli arazzi nell'ordine già indicato.

184. PASCE OVES MEAS.

Ritto a destra vi è il Salvatore che con la sinistra accenna un branco di pecore a san Pietro inginocchiato, e con l'altra gli consegna le chiavi. Gli altri apostoli stanno dietro a Gesù in vari atteggiamenti e commossi dalle sue parole. Il fondo è paese, dove a riva d'un fiume si vede una barca da pescatori. Il fregio a stelle d'oro del manto di Cristo risalta maravigliosamente, e noi non dubitiamo d'asserire che l'invenzione di questo come degli altri ornamenti d'oro che si veggono negli arazzi sia di Raffaello, sebbene non ne rimanga alcuna traccia nei cartoni.

Incisioni dei disegni. — Nella maniera di Agostino Veneziano con Cristo a braccia alzate, simile al disegno della reale Raccolta d'Inghilterra, ma con le figure tutte vestite; Bartsch, vol. XV, pag. 17, n. 6. — Diana Mantovana, tredici figure con Gesù a sinistra senza le pecore, stampa cavata dal disegno del Louvre; Bartsch, vol. XV, pag. 434, n. 5. Le seconde impressioni sono di Carlo Losi, 1773. — Anonimo, Gesù a sinistra senza le pecore; per fondo un paese. Vi è questo indirizzo, *Horatii Pacifici formis.* In altre impressioni si legge: *In Roma per Giovanni Baptista de Rossi in piazza Navonna.* È una stampa alta cent. 23; larga 37. — Anonimo col monogramma P. da un lato a destra, e col fondo bianco. La stampa è alta cent. 22; larga 33. — Anonimo con una città nel fondo, alta cent. 23; larga 36. — Giulio Bonasone. Per questa stampa vedi il Cumberland e il Catalogo delle incisioni possedute dal duca Buckingham. — P. Sautman dis. e *excud.*, acquaforte eseguita sotto la direzione di P. P. Rubens. Questa stampa con Gesù a destra è nella maniera del Rubens. Le seconde impressioni hanno questo indirizzo: *F. de Wit exc. Amstelodami.* È alta cent. 33; larga 48. — Copia della precedente con *F. Mazot excudit* ec. Gesù accenna le chiavi che tiene nella destra mano; stampa

alta cent. 33; larga 41. — Gerardo Audran, con Cristo dal sinistro lato che ha la mano sul petto; sono tredici figure liberamente fatte e mancano le pecore. Acquaforte alta cent. 11; larga 17. — J. F. Cars *excud.*, dodici figure con Gesù presso tre montoni. È una stampa alta cent. 46; larga 63.

INCISIONI DEI CARTONI. — Nic. Dorigny, foglio grande per il largo. — B. Lépicié, 1721, all'opposto, in foglio per il largo. — Sim. Gribelin, in 8° per il largo. — J. Fittler, in 12° per il largo. — Simon, alla maniera nera, piccolo foglio per il largo. — E. Kirkal, alla maniera nera, in foglio per il largo. — Anonimo, presso Bowles, alla maniera nera, in foglio per il largo. — Tom. Halloway, all'opposto, foglio grande per il largo — Litografia di F. S. Mayer, presso Velten a Carlsruhe. — Aikman inc., in foglio grande.

INCISIONI DEGLI ARAZZI. — Michele Sorello sul disegno di D. Corvi. È una stampa alta cent. 26; larga 36. — A. P. Tardieu, in 8° (Tauriscus, pag. 120). — Luigi Sommerau, acquaforte in foglio per il largo. — Landon, n. 4.

DISEGNI DEL CARTONE.

Uno studio dal vivo di tutte le figure e con Cristo a braccia alzate, si trova nella reale Raccolta d'Inghilterra: nel Louvre è uno schizzo uguale al cartone, in cui mancano le pecore.

INCISIONI. — Diana Mantovana, all'opposto; Bartsch, vol. XV, pag. 434, n. 5. — Jackson, a chiaroscuro, in foglio per il largo, n. 476. — Conte di Caylus, da un disegno della Raccolta del Crozat? — P. A. Robert e N. Lesueur, chiaroscuro in foglio per il largo per il *Cabinet Crozat*, n. 40. — Anonimo, chiaroscuro all'opposto, con paese. — Lo stesso, senza il paese. — S. Mulinari, 1766, da un disegno non originale che è a Firenze.

Scrisse il Richardson di aver veduto nella Raccolta del Crozat un disegno a bistro con sette teste per gli apostoli. Nella Galleria del Louvre ne esiste un altro con teste colorite; e dalla Raccolta del Baehm, incisore di medaglie a Vienna, passarono in quella del Reiset a Parigi tre disegni con otto teste.

ARAZZO DELLO ZOCCOLO.

Ha queste due storie: Giovanni de' Medici fugge da Firenze vestito da frate; saccheggio del palazzo Mediceo (1494).

INCISIONI. — Pietro Santi Bartoli, numeri 3, 4 e 5. — Landon, numeri 255, 256 e 257.

FREGIO DEI PILASTRI.

Vi è un fregio per parte, in uno dei quali sono le Parche, nell'altro le quattro Stagioni; nè in questo genere può vedersi cosa più bella e graziosa.

INCISIONE. — Giovanni Ottaviani e Giovanni Volpato nel terzo fascicolo delle *Loggie di Rafaele nel Vaticano*, ec.; Roma, 1777.

185. MARTIRIO DI SANTO STEFANO.

Il santo piegato a destra e caduto in ginocchio, apre e stende le braccia guardando estatico e con espressione di celeste amore, Dio Padre e Gesù circondati da una gloria di tre angioli in atto di allontanare le nubi. Dietro avvi un uomo pronto a scagliare una pietra; e alquanto più lontani altri cinque che gettano pure dei sassi, mentre uno di quei carnefici sta davanti a rammontarli. Saulo assiso a destra, custodisce le vesti dei lapidatori.

Come l'abbiamo già detto, questo arazzo è più stretto degli altri, essendo destinato a coprire quello spazio che è presso il trono pontificio.

INCISIONI. — Michele Sorello, in foglio per il largo. — R. Dalton, stampa grande per il largo; Londra, 1753.

Lo schizzo originale alquanto diverso dall'arazzo, si conserva a Vienna nella Raccolta Albertina. — Fu inciso da A. Bartsch, 1787, litografato dal Pilizotti.[1]

ARAZZO DELLO ZOCCOLO.

Il cardinale Giovanni de' Medici fa il suo ingresso in Firenze come legato del papa (1492).

INCISIONI. — Pietro Santi Bartoli; numeri 1 e 2. — Landon, numeri 553 e 554.

[1] Viene spesso ricordata una incisione della Scuola di Marcantonio, come se fosse il primo schizzo di Raffaello per la lapidazione di santo Stefano (Bartsch, vol. XV, pag. 25, n. 3, e Landon, n. 416); ma non ha alcun rapporto con quella composizione, e lo Zani la crede di Martino Rota, della quale A. Morelli fece una copia.

Abbiamo più schizzi di questo arazzo: quello che si conserva nel Louvre potrebb'essere l'originale di Francesco Penni, a cui si attribuiscono tutte le storie della vita di Leone X. Un altro è nella Raccolta Albertina a Vienna, e finalmente un terzo passò dagli eredi di Tom. Lawrence nella reale Raccolta dell'Aia, dove fu venduto a Samuele Woodburn di Londra per 250 fiorini.

INCISIONI. — Gio. Gottl. Prestel, a chiaroscuro, in foglio per il largo, 1785. — Francesco Morelli, acquaforte sul disegno del Museo Denon, in foglio per il largo. — Pilizotti, litografia in foglio per il largo. — Landon, n. 139.

186. GUARIGIONE DEL PARALITICO.

Nel peristilio del tempio di Gerusalemme, gli apostoli Pietro e Paolo s'accostano, in mezzo al popolo, al paralitico, e presagli da Pietro la mano destra gli dice: alzati e cammina. A sinistra vedesi un altro storpio, che si sforza di avvicinarsi agli apostoli, e tra il popolo una donna col suo bambino lattante: a destra sono altre femmine co' figlioletti nudi, uno dei quali porta due colombe attaccate all'estremità d'un bastoncello. Le colonne spirali del peristilio riccamente ornate, pare che sieno un'imitazione di quelle della Basilica di san Pietro, che dicono fossero nel tempio di Gerusalemme.

ANTICHE INCISIONI DEI DISEGNI. — Giov. Batt. Franco; Bartsch, vol. XVI, pag. 124, n. 15. — Dom. Zenoi o Zenoni, orefice e incisore veneto vissuto intorno al 1574. È copia della precedente: nelle prime impressioni sta scritto sopra una delle colonne, *Raphael inventor*, e in minutissime lettere si vede sulla destra mano del paralitico la marca V. F. Nelle seconde impressioni vi è l'indirizzo di *Iacobus Laurus exc.* Sono alte cent. 25; larghe 39. — Parmigianino, tre pezzi a chiaroscuro; Bartsch, vol. XII, pag. 79, n. 27. Una impressione sulla seta è appresso il principe Paar a Vienna, e un'altra la possiede don Ciccio De Luca a Napoli col monogramma IR, 1552. — Le tavole a chiaroscuro furono adoperate da un anonimo, il quale invece di stamparle a più inchiostri, ne impresse soltanto una. — Dice lo Zani che una copia della incisione del Parmigianino fu fatta da Antonio da Trento. — I. Bos F., e sopra una colonna a sinistra si legge: *Raphael inventor.* (Tauriscus, pagina 121).[1]

[1] Un disegno rifatto dal Rubens, si vedeva nella Raccolta del Neyman, a Amsterdam. Vedi il Catalogo del Basan (Parigi, 1776). Ne parleremo più innanzi descrivendo il cartone originale dello schizzo per una testa muliebre che è nella Raccolta di Christ Church College a Oxford.

INCISIONI DEL CARTONE. — Nic. Dorigny. — Lépicié, 1721. — Simone Gribelin. — I. Fittler. — Giov. Simon, alla maniera nera. — E. Kirkal, copia della ricordata stampa. — Altra copia della medesima, presso Bowles. — Tommaso Halloway, all'opposto. — Litografia, presso C. Velten a Carlsruhe.

INCISIONI DELL'ARAZZO. — Luigi Sommerau, 1780, in foglio per il largo. — Carlo Dellarocca, stampa grande; Milano, 1825. — Lo stesso, a tratti con lievi ombre, 1827; Roma, presso P. Marchetti. — Landon, n. 6.

ARAZZO DELLO ZOCCOLO.

Vedesi a destra il cardinale Giovanni de' Medici che nella battaglia di Ravenna è tenuto prigioniero dal capitano Federico Gonzaga di Bozzolo a' servigi della Francia, e a sinistra quando si salva con la fuga; fatti accaduti nel 1512. La donna coricata che pare rappresenti una Naiade, e i Satiri nel canneto e nella casetta, un de' quali con face, alludono certamente al pericolo corso dal cardinale, quando un certo Usimbardo lo tenne nascosto nella colombaia per salvarlo. Queste due storie sono divise da un fregio con due leoni, due rami di lauro e la scritta LEO X. PONT. MAX.

INCISIONI. — Pietro Santi Bartoli, numeri 6 e 7. — Landon, numeri 258 e 259.

187. MORTE D'ANANÍA.

Ritti sopra una balaustrata se ne stanno nove apostoli, e in mezzo ad essi san Pietro che pronunzia l'anatema contro Anania, il quale si scontorce per convulsione e muore. A destra sono un giovine ginocchioni e sua moglie atterriti dal miracolo, mentre dal lato opposto due uomini si piegano stupìti a guardare il colpito da Dio. Indietro, a sinistra, un uomo e una donna portano delle vesti, e Saffira ignara della morte del marito e del gastigo che avrà lei pure, conta il denaro che vuol donare. Nel fondo, a destra, san Giovanni e altri apostoli dispensano elemosine ai poveri, fra i quali si nota un vecchio accompagnato da una giovinetta che sale gli scalini per andare a ricevere il soccorso.

INCISIONI DEI DISEGNI. — Agostino Veneziano terminò una stampa cominciata da Marcantonio; Bartsch, vol. XIV, n. 42, il quale ci dà altresì notizia d'una copia che lo Zani

crede una prova della stampa ritoccata, ma non può essere a cagione di alcuni cambiamenti nell'iscrizione. — Ugo da Carpi, in legno a chiaroscuro, 1518; Bartsch, vol. XII, pag. 46, n. 27. Il Longhena, pag. 361, cita un disegno originale di Raffaello esistente nella Raccolta di Romualdo Bufera a Fabriano, ma con nostro grande stupore ci accorgemmo che era la prova dell'intaglio in legno d'Ugo da Carpi. — G. Audran, da una copia di C. Jervas con alcuni cambiamenti. È una stampa alta cent. 58; larga 68. — J. Tom. Prestel, 1777, sull'incerto disegno a bistro della Raccolta Fraun a Norimberga Stampa grande, all'acquerello, per il largo.

Incisioni del cartone. — Nic. Dorigny. — D. Beauvais, 1721. — Sim. Gribelin. — J. Fittler. — Giov. Simon, alla maniera nera. — E. Kirkal. — Anonimo, presso Bowles. — Tom. Halloway. — Litografia, presso Velten a Carlsruhe. — Acquaforte in foglio grande, che quantunque sia segnata *Mimpriss sc.*, è di J. Barry di Londra.

Incisioni dell'arazzo. — All'opposto, in foglio grande; Stefano Gantrel. *exc.* — Luigi Sommerau, acquaforte, 1780. — Landon, n. 6.

Studi. — Due teste d'uomo e di donna quanto il vivo, disegnate con matita nera e colorite, le quali sembrano copiate dal cartone originale, si trovano nella Raccolta del Louvre.

ARAZZO DELLO ZOCCOLO.

A destra, quando il gonfaloniere Ridolfi fa un'allocuzione ai fiorentini, e dal lato opposto l'ingresso del cardinale Giovanni dei Medici in Firenze nel 1512. In mezzo alle due storie ci sono gli stessi fregi e la stessa scritta che abbiamo notato nel precedente arazzo.

Incisioni. — Pietro Santi Bartoli, numeri 11 e 12. — Landon, numeri 263 e 264.

Il disegno originale col Gonfaloniere Ridolfi fatto da Francesco Penni, è nella Raccolta del Louvre.

FREGIO DEL PILASTRO.

In uno dei lati dell'arazzo avvi un fregio con le figure della Fede, della Speranza e della Carità. — Fu inciso da Giov. Ottaviani per l'opera, *Loggie di Rafaele nel Vaticano;* Roma, 1778, presso Marco Pagliarini.

188. CONVERSIONE DI SAN PAOLO.

Questo arazzo si distendeva sotto la Natività nella parete dove è ora il giudizio universale di Michelangiolo. In esso San Paolo caduto da cavallo, volge gli occhi a Cristo che gli comparisce in alto circondato da una gloria, mentre i suoi compagni fuggono spaventati, e un servo ferma e abbonisce il cavallo.

INCISIONI. — M. Sorello, in foglio per il largo. — Luigi Sommerau, acquaforte in foglio per il largo, 1780.

Il cartone dell'arazzo era nel 1521 appresso il cardinale Domenico Grimani, e lo vide in quell'anno a Venezia l'Anonimo del Morelli, che così ne parla a pag. 77: « El cartone grande della Conversione di san Paulo fu de mano de Raffaello, fatto per un dei razzi della cappella. » Nel modo che quel cardinale fece una Raccolta di molti quadri olandesi e possedeva il magnifico Breviario, ora nella Biblioteca di san Marco, su cui il Memling eseguì varie miniature, può anche congetturarsi che comprasse nei Paesi Bassi il cartone di Raffaello, forse dalla stessa fabbrica di Arras: e dall'inventario delle cose d'arte di sua proprietà scritto di sua mano nel 1526, si sa che quel cartone era colorito.

Uno schizzo a matita rossa con due cavalieri e il soldato che fugge armato di lancia, è nella Galleria Teylers a Haarlem. Colla stessa composizione vedesi un affresco nella chiesa di santa Maria dei Lumi a san Severo, presso Fabriano.

ARAZZO DELLO ZOCCOLO.

Le due storie rappresentano la persecuzione di Saul contro i cristiani, non il Sacco di Prato dato dagli spagnoli nel 1512, nè i principali autori d'una congiura contro i Medici avvenuta in Firenze, come Pietro Santi Bartoli indicò in tre stampe con la dedica al principe Leopoldo dei Medici, che portano i n. 8, 9 e 10. — Landon, n. 260 fino a 262.

189. ELIMA ACCECATO.

Il proconsolo Sergio seduto sopra elevata cattedra con due littori a sinistra, rimane stupito nel vedere che alle parole di

san Paolo, il mago Elima è colpito da cecità. Un servo guarda spaventato il volto del cieco, mentre altre otto figure che gli stanno dietro, mostrano in varie attitudini il loro turbamento. Già fu detto che di questo arazzo è rimasto soltanto la parte superiore assai ben conservata: esso aveva dal lato destro un fregio a modo di pilastro, del quale non esiste che una sola figura vestita, simile a statua dentro una nicchia.

ANTICHE INCISIONI DEI DISEGNI. — Agostino Veneziano, 1516, e una copia all'opposto; Bartsch, vol. XIV, n. 43. — Ugo da Carpi, a chiaroscuro, in foglio per il largo. — C. Du Bosc, presso Gantrel a Parigi, foglio grande per il largo. — Agostino Veneziano, 1517, ma il solo san Paolo in un paese con un monaco inginocchiato. È una stampa alta cent. 14; larga 11.

INCISIONI DEL CARTONE. — Nic. Dorigy. — Du Bosc. — I. Fittler. — Giovanni Simon, alla maniera nera. — E. Kirkal. — Anonimo, presso Bowles. — Tom. Halloway. — Giov. Bernet di Londra; stampa alta cent. 65. — Litografia di F. S. Mayer, presso C. Velten di Carlsruhe. — Sommerau, 1780; acquaforte in foglio per il largo. — Landon, n. 120.

Uno schizzo a chiaroscuro che era nella Raccolta di Antonio Rutger, fu venduto per 16 fiorini; ma non sappiamo cosa ne sia stato. Nella reale Galleria di Londra si vede un disegno a seppia, che non è originale come crede il Reveley.

190. SAN PAOLO E SAN BARNABA A LISTRIA.

I due apostoli sono sotto un portico addoloratissimi nel vedere che i listriani vorrebbero offrir loro dei sacrifizi, e san Paolo stracciandosi le vesti, parla con un uomo che gli presenta una pecora. Da sinistra si conducono dei tori; e già il sacrificatore sta per colpirne uno, ma un giovine gli ferma il braccio. Sul davanti il paralitico risanato congiunge le mani per gratitudine, mentre un vecchio lo guarda sorpreso del miracolo che gli aveva fatto gettar via le grucce. Il fondo rappresenta una piazza con Templi, dove dal destro lato si scorge in lontananza la statua di Mercurio, che il popolo di Listria credeva personificato in san Paolo.

INCISIONI DEL CARTONE. — N. Dorigny. — B. Lépicié, 1721. — Simone Gribelin. — I. Fittler. — Tom. Halloway. — Giovanni Simon, alla maniera nera. — E. Kirkal. — Anonimo,

presso Bowles. — Litografia di F. S. Mayer, presso C. Velten di Carlsruhe.

INCISIONI DELL'ARAZZO. — G. Audran, da un disegno di Carlo Jervas; stampa alta cent. 57; larga 68. — J. Langlois; foglio grande per il largo. — Anonimo, con l'indirizzo, *Rue Saint-Jacques*, etc., in foglio per il largo. — Sommerau, 1780; acquaforte in foglio per il largo. — Landon, n. 8.

Un disegno della mezza composizione fatto a seppia e lumeggiato di biacca, si trovava nella Raccolta del Praun a Norimberga, ma secondo l'intaglio di J. Tom. Prestel è all'opposto, poichè il paralitico sta a destra. Ne pubblicò un facsimile C. Metz, e da quello si giudica subito che non può essere disegno di Raffaello. San Paolo disegnato a punta d'argento con lumi di biacca, è nella Raccolta del duca Devonshire a Chatsworth: Richardson rammenta un altro disegno che era nel Museo Crozat.

ARAZZO DELLO ZOCCOLO.

Nella prima storia si vede san Giovanni che abbandonando Antiochia abbraccia uno dei fratelli, mentre gli altri lo accompagnano con le loro benedizioni: a sinistra ci è san Paolo con sei cristiani. (Atti degli Apostoli, cap. 13). L'altra storia rappresenta lo stesso san Paolo ritto dal lato destro della Sinagoga, in atto di spiegare la Scrittura. Le due storie sono divise da un fregio con due leoni (allusione al nome di papa Leone X) e con l'anello e due penne, impresa dei Medici. L'anello coi tre diamanti l'adottò Cosimo padre della patria, ma le penne bianca, verde e rossa per significare le virtù teologali, furono aggiunte dal nipote Lorenzo il Magnifico. I diamanti poi simboleggiano la fermezza d'animo dei Medici, e la parola *semper* deve alludere certamente alla costanza nell'amare Iddio.

INCISIONI. — Pietro Santi Bartoli, fra le 14 stampe dedicate da G. G. Rossi a Niccola Simonelli: è all'opposto. — Landon, n. 246 e 251.

FREGIO DEL PILASTRO.

I fregi in colori tessuti da una parte del grande arazzo, rappresentano in alto gli stemmi Medicei, e sotto grottesche con molte piccole figure.

191. SAN PAOLO CHE PREDICA A ATENE.

Sugli scalini dell'Areopago sta ritto a destra san Paolo in atto di predicare agli Ateniesi: dietro a lui sono i filosofi di varie credenze, e dinanzi molti sofisti seduti che discutono, ed anche alcuni cittadini. Dal lato sinistro salgono la scalinata Dionigi Areopagita e Damaride sua moglie, già convertiti; nel fondo si vede un tempio rotondo con la statua di Marte, simile alla cappella che Bramante costruì nel chiostro di san Pietro in Montorio. Nella mossa, come nella disposizione dei panni, la figura del san Paolo rammenta quella di Masaccio nella chiesa de' Carmelitani a Firenze, con questa differenza che nel dipinto di Masaccio il santo alza soltanto un braccio coll'indice steso.

ANTICHE INCISIONI DEI DISEGNI. — Marcantonio, all'opposto; Bartsch, vol. XIV, n. 44. — Copia molto nera, alta cent. 27; larga 34. — La stessa con più fondo per cui si vede tutta la cupola del Tempio. Nel margine a sinistra ci è questo indirizzo: *Iacobus Marcucci exc.*, ed è alta cent. 27; larga 34. Dev'essere questo l'intaglio che il Bartsch cita sotto il n. 44 coll'indirizzo, *Iacobus Laurus exc.*

INCISIONI DEL CARTONE. — Ric. Dorigny. — C. L. Du Bosc. — Sim. Gribelin. — I. Fittler. — Tom. Halloway. — I. Simon, alla maniera nera. — E. Kirkal. — Anonimo, presso Bowles. — Litografia di F. Schöning, presso Velten a Carlsruhe. — G. Audran, da un disegno di C. Iervas, in foglio grande per il largo. — I. P. Simon; Londra, 1819, in foglio grande per il largo. — G. Burnet, stampa alta cent. 55. — Luigi Sommerau, 1780, acquaforte copiata dall'arazzo. — Landon, n. 9.

Uno studio a matita rossa col san Paolo ed altre cinque figure, si trova nella Raccolta di Firenze, e fu inciso da S. Mulinari nel 1774. Lo schizzo a seppia dell'intera composizione inciso dal Caylus che si vede nel Louvre, è una copia. Nel 1832 gli eredi del barone Sylvestre di Parigi vendettero uno studio a matita rossa con la figura del san Paolo.

ARAZZO DELLO ZOCCOLO.

Sono quattro composizioni divise da Termini che hanno molto sofferto, e rappresentano: 1ª, san Paolo che esercita l'arte del tessitore (Atti degli apostoli, cap. 18, 3). Pietro Santi Bar-

toli la incise all'acquaforte, e disse spropositando, che apparteneva all'arazzo d'un Santuario; 2ª, san Paolo a Corinto schernito dai giudei (Cap. 18, 6). Fu incisa dallo stesso Pietro Santi Bartoli col titolo: san Paolo in Efeso; 3ª, san Paolo che fa la cerimonia d'imporre le mani sui catecumeni di Corinto (Cap. 18, 8). La diede incisa il medesimo Bartoli; 4ª, san Paolo davanti a Gallione governatore dell'Acaia (Cap. 18, 12). Si ha un'incisione all'acquaforte del ricordato Bartoli, ma col titolo sbagliato, di san Paolo davanti a Festo.

FREGIO DEL PILASTRO.

I fregi in colori rappresentano, a sinistra, Ercole che invece di Atlante porta sulle spalle il globo celeste; a destra, le Ore del giorno, o Apollo e la figura della luna con un orologio in cui sono segnate le ventiquattro ore. Furono incisi da Giovanni Volpato per le *Logge di Rafaele nel Vaticano*, ec.; Roma, 1777.

192. SAN PAOLO IN CARCERE.

Mentre l'apostolo prega nella prigione di Filippi, avviene un terremoto qui allegoricamente figurato con un gigante veduto per metà dentro una caverna, nell'atto di sollevare la vôlta con le spalle e le braccia; il qual gigante è simile a quello che Raffaello fece nella storia con la liberazione del cardinale Giovanni de' Medici. Il custode e la guardia che stanno davanti alla cancellata del carcere, esprimono il loro spavento. Questo arazzo che si appendeva accanto al palco dei sonatori, è largo soltanto un metro e quattordici centimetri. Fu inciso nel 1780, in foglio per il largo, da Luigi Sommerau.

Lo schizzo con l'allegorica figura del terremoto, disegnato a penna con ombre scure, era nella Raccolta del Reynolds, ma passò poi nel Museo di W. Roscoe, il cui catalogo lo registra sotto il n. 7. È alto cent. 22; largo 23. Si vede inciso nell'opera in due volumi di Carlo Rogers col titolo: *Collection of prints in imitation of drawings;* London, 1778, 2 vol. in foglio.

ARAZZO DELLO ZOCCOLO.

Ci sono rappresentati un guerriero seduto, un viandante con bastone e un uomo in ginocchio.

I SETTE CARTONI

NEL CASTELLO REALE DI HAMPTON COURT.

Abbiamo già detto che gli arazzi furono portati a Roma nel 1519, ma i cartoni rimasero nella fabbrica di Arras o per negligenza o perchè si voleva eseguirli di nuovo. Tuttavia, se come assicura l'Anonimo del Morelli,[1] il cardinale Domenico Grimani di Venezia possedeva nel 1521 quello con la Conversione di san Paolo, bisogna credere che tre di essi cartoni non restassero a Arras, dove Rubens, un secolo dopo, ne trovò soltanto sette. Imperocchè quando quel celebre artista fu mandato nel 1630 ambasciatore in Inghilterra, discorse di quei cartoni col re Carlo I che, stimandone il pregio, gli acquistò e gli pose a Whitehall. Caviamo questa notizia dalla lettera dedicatoria indirizzata nel 1719 al re Giorgio I, e premessa dal Dorigny ai suoi intagli di quei cartoni; notizia che, secondo C. Rogers, ebbe l'incisore dal lord ciamberlano.[2] Morto Carlo I, allorchè per decreto del Parlamento dovevano esser venduti all'incanto tutti i tesori d'arte dell'infelicissimo re, il Cromwell potè appena ottenere che lo Stato si serbasse i detti cartoni pel valore di 300 lire sterline. Ma poco ci corse che sotto Carlo II non gli avesse la Francia; imperocchè Luigi XIV desiderandoli vivamente, aveva già ottenuto, per mezzo del suo ambasciatore Barillon, il consenso del re: però il lord tesoriere conte Danby ebbe animo d'opporsi, e lo fece con tanta forza, che Carlo II si disdisse per sentimento di dignità e ruppe le trattative. Così l'Inghilterra deve a quell'illustre uomo se serba ancora quei celebri dipinti,[3] che fino a quel tempo erano rimasti nello stato in cui uscirono dalla fabbrica, cioè tagliati a strisce e bucati; e van der Doort conservatore delle cose d'arte di Carlo I, scrisse nel suo catalogo, che cinque di essi furono mandati a' suoi tempi, per ordine del re, a Franz Cleyn o

[1] *Notizia d'opere di disegno* ec., pubblicata da D. Jacopo Morelli; Bassano, 1800, in 8°, pag. 77.

[2] Ecco il passo della dedicatoria: « Multosque post annos, Rex Carolus » Primus id suadente Petro Paolo Rubens Equite, magno pretio emptus, ex » Flandria ubi praefata aulea confecta fuerunt, in Angliam advehi jussit. »

[3] Vedasi J. Richardson, *Traité de la peinture et de la sculpture;* Amsterdam, 1728, in 8°, vol. III, pag. 442.

Cleen di Mortlake, per tessere gli arazzi.[1] Fu Guglielmo III che fece riunire i pezzi e distendergli sulla tela da William Cooke, e li pose in una sala costruita per detti cartoni con architettura di Cristoforo Wren nel Castello di Hampton Court. Ma fu loro cambiato posto più d'una volta: nel 1764 adornarono una sala del palazzo di Buckingham; nel 1787 furono trasportati a Windsor, poi a Frogmore: di lì a Windsor un'altra volta, ora in una, ora in altra sala, e finalmente nel 1814 di nuovo a Hampton Court, dove gli abbiamo ammirati nel 1831 e nel 1850. Ed è facile immaginarsi che in tutti questi trasporti soffersero danni, senza contare i ritocchi fatti da inabile restauratore. Tuttavia i più sono discretamente conservati, e qualcuno serba sempre la freschezza e lo splendore originali; ciò che non poteva sperarsi dopo più di tre secoli trattandosi di colori a tempera. E poichè nel parlare degli arazzi abbiamo già descritto le storie, ci limitiamo ora a fare alcune osservazioni venuteci in mente nel vedere i cartoni.

La pesca miracolosa. — Sembra quasi tutto colorito da Raffaello onde servisse di modello per gli altri: è benissimo disegnato, e di un colore chiaro e vigoroso. Le carni sono lucidissime, rossastre nelle mezze tinte, bianche nei chiari; nelle ombre poi hanno un bigio scuro sfumato. Il panno verde di sant'Andrea è di un colorito molto vivo, mentre il manto rosso del Salvatore di perfetta esecuzione, e che nel riflesso dell'acqua si mantiene ancora, ha voltato quasi in bianco. Nel paese di un tono chiaro si conosce la mano di Raffaello, e così nelle piccole figure che sono di un facile disegno: i pesci nella barca e le gru notanti, di una verità che sorprende, furono certamente eseguite da Giovanni da Udine. Concludendo, il cartone è ben conservato tranne che nel cielo a sinistra e nel mare; e in alcuni punti dove il colorito era perduto, gli fu dato goffamente un color giallo-verde smorto. A questo danno si aggiunge anche quello che il cartone è tagliato sui lati e in basso.

Pasce oves meas. — Il disegno di questo cartone è molto incerto, ma le luci e le ombre sono ben disposte in grandi e belle masse, particolarmente nel semplice manto bianco del Salvatore, mentre il colorito non è in generale vivo e fresco

[1] *A Catalogue and description of king Charles I capital Collection of pictures, etc., from an original ms. in the Ashmolean Museum at Oxford;* London, 1757, in 4°. — Il re Giacomo I aveva già fatto aprire a Mortlake in Surrey una fabbrica di arazzi da sir Francesco Crane, e il pittore Franz Cleyn di Rostock, che aveva studiato a Roma, dirigeva quella fabbrica.

come nella Pesca miracolosa; anzi sebbene sia trasparente e forte, ha qualche cosa di assolutamente bigio. Pare che Raffaello eseguisse soltanto le figure di Gesù e dei tre apostoli che gli stanno appresso: gli altri quattro sono meno belli, ed altrettanto dicasi del colorito dei panni che rammenta quello di Francesco Penni, il quale, come fu detto, aiutò il maestro in queste pitture. Il paese è di color verdastro, ma trasparente: in alcune parti il cartone ha sofferto, massimamente nell'estremità dei panni del san Pietro.

San Pietro e san Giovanni che risanano il paralitico. — Peggiori danni si deplorano in questo cartone scolorito in più parti e molto rifatto. Le ombre delle carni sono di tono troppo bigio e gravi, massimamente nella bella figura del bambino veduto di schiena. Tuttavia, in generale, è eseguito con molta arte ed è di ottimo colore; la testa poi del secondo paralitico non può essere d'altri che di Raffaello, e forse si deve ai restauri se le braccia del secondo sono goffe e di brutto disegno. E la maniera di alcune teste, le ombre quasi nere delle carni in varie figure, ci fanno credere che su questo cartone lavorasse Giulio Romano.

La morte d'Anania. — Si vede in una delle estreme parti della sala, ed è cosa tanto straordinaria e di effetto così maraviglioso, che nonostante i molti guasti, sembra uscito or ora di sotto al pennello dell'Urbinate. Il corretto disegno, l'ottimo colorito, più forte che trasparente, ci fanno congetturare che il Penni abbozzasse il dipinto e lo terminasse il maestro. Bellissimo è poi il partito dei panni condotti con stupendo artifizio; per la qual cosa, tutto considerato, è questo uno dei migliori cartoni guastato in più parti come gli altri. Presso la figura di san Giacomo si conosce che nel riunire i pezzi, furono accostati un po' troppo.

Elima accecato. — È questo il cartone più deteriorato non tanto perchè fu molto ridipinto, quanto per essere scolorito in molte parti e pieno di macchie; laonde poco rimane della sua originale bellezza. Le ombre delle carni sono quasi sempre bigie e poco sfumate, sebbene le teste che furono certamente eseguite da Raffaello, conservino ancora un eccellente colorito. Il paese è di un tono tra il verde e il turchino che tira allo scuro.

San Paolo e san Barnaba a Listra. — In generale il cartone è ben conservato; i maggiori danni si vedono nelle estremità laterali e massimamente a destra, fatti quando fu

disteso sulla tela. Sono notevoli l'armonia e la vivezza del colorito e il buonissimo disegno: soltanto il paese di un tono siliceo, non armonizza bene con la maestà dell'architettura; e mentre giudicandone da alcune parti, sembra che la storia fosse abbozzata da Francesco Penni, si ravvisa chiaramente la mano di Raffaello nelle correzioni e nei ritocchi.

San Paolo che predica a Atene. — È uno dei cartoni più mantenuti: in esso il disegno un po' duro ha qualche cosa di risoluto, nè ci mancano forza di colorito e ottima disposizione di luci e di ombre. La maniera rammenta molto il cartone con la morte di Anania, ma le carni quantunque bigie, sono chiare. Il paese mostra un colorito luminoso d'un azzurro verdacchio, e l'architettura di un forte tono, prende in qualche modo vigore dalle colonne del tempio di marmo verde coi capitelli bianchi, e dalla statua dorata di Marte. Certi colori come il verde chiaro, il giallo splendido e' il violetto cangiante, rammentano i dipinti di Francesco Penni, ma certamente o molto fece Raffaello o molto ritoccò; laonde questo, al pari della Pesca miracolosa e della Morte d'Anania, sono i migliori dei ricordati sette cartoni.

Racconta il Vasari per tradizione, che il detto Penni fu di grande aiuto a Raffaello nel dipingere i cartoni degli arazzi per la cappella del papa e per il concistoro; e quasi sembrerebbe che il solo cartone della Pesca miracolosa fosse disegnato, ombreggiato e colorito nelle parti principali dal maestro. Per gli altri avrebbe fatto solamente gli schizzi accennando con l'acquarello dove andavano le ombre, prima che gli scolari compissero il lavoro, poichè l'ultima mano gliela dette lo stesso Raffaello con più o meno diligenza.

Incisioni. — *a*) Niccolò Dorigny col titolo: *Pinacotheca Hamptoniana*, ec. e con la dedicatoria a Giorgio I (Londra 1719); otto pezzi in foglio, alti cent. 51; larghi da 59 a 78. Sebbene il Dorigny non sapesse ritrarre questa grandiosa semplicità dell'arte di Raffaello, le stampe sono bellissime ed eseguite con molto ingegno. — *b*) Stampe di vari artisti pubblicate da Tommaso Bowles (Londra, 1721), con un frontespizio in cui è il ritratto di Raffaello, disegnato da Paolo Pontius e inciso da Tardieu, e con la dedicatoria a Guglielmo III e alla regina Maria. Sono incisioni all'opposto in otto pezzi e in foglio per il largo. Tre di esse con la Pesca miracolosa, Elima e san Paolo ad Atene, sono del Du Bosc; tre di B. Lépicié con il *Pasce oves meas*, il Paralitico e san Paolo a Listra, ed una di D. Beau-

vais con la morte d'Anania. — *c*) Simone Gribelin, sette pezzi in 8° per il largo con fregi; Londra, 1720: ci sono anche la sala di Hampton Court, il ritratto di Raffaello del Pontius e quello della regina Anna. Queste stampe hanno un'altezza di cent. 18, una larghezza di 21. — *d*) Giovanni Simon, alla maniera nera, presso Ed. Cooper. La raccolta ha questo titolo: *VII Tabulae Raphaelis Urbin. longe celeberrimae* etc., con la dedicatoria a Guglielmo duca di Devonshire e il ritratto di Raffaello circondato da allegoriche figure, disegno di C. Mariette. Sono otto tavole in foglio piccolo per il largo, alte, cent. 24; larghe 35. — *e*) I. Fittler, col titolo: *Cartons done from the original in his Majesty's Collection*, e sotto il ritratto dell'Altoviti creduto quello del Sanzio. Nel secondo foglio ci è il ritratto dell'incisore in mezzo a un'allegoria delle arti plastiche al servizio della religione. Sono nove piccole tavole in 12° per il largo. — *f*) E. Kirkal, alla maniera nera, col ritratto di Raffaello disegnato da Carlo Maratti. Sono otto tavole in foglio grande per il largo. — *g*) Anonimo, alla maniera nera, presso I. Bowles; piccolo foglio per il largo. — *h*) Tommaso Halloway cominciò nel 1800 l'incisione dei cartoni aiutato dai suoi scolari Slann e Webb, con la direzione del presidente Beniamino West, ma l'ultima, cioè la Guarigione del paralitico, fu terminata dopo la sua morte. Queste sette stampe in foglio grandissimo, sono all'opposto ed eseguite con molto lusso, ma manierate e secondo il gusto degli inghilesi. — *i*) L'editore C. Velten di Carlsruhe, pubblicò nel 1835 delle litografie copiate dalle incisioni di Halloway. È lavoro di Schönig e F. S. Maier. — *k*) I. Burnet di Londra cominciò dopo il 1837 a dare incisi i cartoni con i suoi sistemi: sono intagli sull'acciaio eseguiti con apporre contemporaneamente l'autòma lineare, l'acquarello e il bulino. Le tavole hanno l'altezza di cent. 65. — *l*) *The seven Cartoons of Raffaello drawn by Jarves and engraved by W. Limper from the original paintings in the gallery at Hampton-Court, with descriptive letterpress;* London, 1842. Sono deboli stampe in foglio per il largo. — *m*) *Book of Raphael's Cartoons, by Cattermole, with an exquisite portrait of Raphael, a view of Hamptoncourt ande seven highly finished steel engravings of the celebrated Cartoons at Hamptoncourt;* London, 1845, in 8° grande. — *n*) *Recueil de XC têtes tirées des 7 cartons des Actes des Apôtres peints par Raphaël d'Urbin*, disegnate dal cav. Nic. Dorigny; Londra, 1722. Sono quarantasei tavole in foglio per il largo, dedicate da Maria Mangin alla principessa di Wales,

e incise da F. Pigné, C. Dupuis, S. Thomassin, L. Desplaces, N. Tardieu, B. Lépicié, G. Duchange, D. Beauvais e N. Dupuis. — *o*) Boydell di Londra avendo acquistato le ricordate tavole, incise a tratti le sole teste ed aggiunse cinque stampe di studi (quattro con anatomie e tre con le statue di Apollo, d'Ercole e di Venere). Pubblicò questa Raccolta in foglio grande, col titolo: *The School of Rafael, of the students Guide*, etc.; London, *printed for John Boydell;* 1759. — *p*) Le teste dei sette cartoni disegnate dal Ruyssen e incise dal Carden a Londra; 2 vol. in foglio. — *q*) Thurston Thompson di Londra fece delle fotografie alte cent. 97; larghe 1.30, e poi in un formato più piccolo. Fotografò pure le sole teste grandi quanto quelle dei cartoni.

COPIE DEI CARTONI.

Quando regnando Carlo I, i cartoni furono portati in Inghilterra, F. Cleen o Cleyn gli copiò a penna più grandi e meglio del Dorigny: sotto a quello con la Morte di Anania si legge: *Raphael d' Urbino. F. Cleen fec. anno 1646;* sotto all'altro dove san Pietro riceve le chiavi, *18 july 1640*, e finalmente in quello con Elima accecato, *Incepi mai 4. 1645*. Vedi W. Gunn, *Cartonensia*, etc.; London, 1832. Le copie fatte da Daniele Mytens a'tempi del ricordato Carlo I, si trovano ora a Knole nella contea di Kent, e precisamente nel castello della duchessa Dorset. Vedi *Stuttgarter Kunstblatt*, 1820 n. 12. Quelle di sir I. Thornhill eseguite nella maniera de'suoi tempi, cioè a'primi dello scorso secolo, furono donate nel 1800 all'Accademia di Belle Arti di Londra dal duca di Bedford. Nel *Christ Church College* d'Oxford si vedono altre copie, grandi un quarto degli originali, di W.m Cook, parimente donate a quella celebre Università dal duca di Marlborough. La Francia possiede le copie di sei cartoni fatte sotto Luigi XIV dal Mignard, dal Boullogne, dal Blanchet e da altri, che dovevano servire per la tessitura di altrettanti panni d'arazzo nella reale fabbrica di Gobelins; le quali copie saranno sempre nella cattedrale di Meaux che li ebbe, non si sa bene, se in dono o in prestito da Maria Leszinska. Vedi *Stuttgarter Kunstblatt* del settembre 1830. Furono vendute in Italia al conte Iaguschinski per originali di Raffaello, alcune antiche copie che egli trasportò da Mosca a Pietroburgo. Vedi il citato periodico dell'anno 1839, a pag. 75.

Del resto è cosa oramai accertata da alcuni frammenti, che i cartoni furono copiati anche nella prima metà del secolo XVI, forse nella stessa bottega di Raffaello, e probabilmente da pittori olandesi. E a proposito di tali frammenti, si vedono nel Louvre due teste del cartone con la morte d'Anania disegnate a matita e colorite, e una terza di quello con Gesù che dà le chiavi a san Pietro, alle quali sono da aggiungere i tre pezzi con otto teste d'Apostoli dello stesso cartone benissimo eseguite con brace e acquarellate, che il conte Fries acquistò obbligandosi a pagare un annuo vitalizio di 500 fiorini a un certo Poggi, che diceva d'averle portate dall'Inghilterra; e queste sono oggi a Parigi appresso il Reiset. Ma altre cinque teste uguali per disegno e colorito a quelle del Louvre, si trovano nella reale Raccolta dell'Aia, due della quali copiate dal *Pasce oves meas*, due dal san Paolo che predica ad Atene e una da Elima accecato. Finalmente nell'Università d'Oxford sono altresì tre teste, una copiata dal cartone dentrovi il Paralitico risanato e due da quello con l'Adorazione dei pastori.

193. INCORONAZIONE DI NOSTRA DONNA.

Arazzo per l'altare della cappella Sistina.

In alto trono a forma di nicchia, siede la Vergine a sinistra con le mani giunte accanto a Gesù, che le pone una corona sul capo: Iddio Padre in mezzo a una gloria, sta sopra in atto di benedire, e più in alto si vede lo Spirito Santo simboleggiato da una colomba raggiante. Ai lati del trono due angioli alzano una cortina, e sotto sono i santi Giovanbatista ritto che accenna il Salvatore e Girolamo prostrato, col leone ai piedi. Dinanzi ai gradini, due angioletti cantano il *Gloria in excelsis* scritto in una pergamena che tengono in mano. Fu già detto che fra i soggetti eseguiti per la Cappella Sistina, questo arazzo doveva considerarsi come l'ultimo canto di un mistico poema, che terminava con la glorificazione della Santissima Trinità.

Nel Catalogo della Calcografia pontificia pubblicato nel 1748, si trova registrata così una stampa di questa composizione: *In arazzo nella Cappella di Sisto IV in Vaticano;* laonde è certo che all'altare della cappella Sistina ci doveva essere un panno d'arazzo con figure più grandi del vero; e nel ricordo da noi citato delle spese fatte pel trasporto degli undici arazzi

dalla Fiandra a Roma nel 1518, deve essere compreso anche questo: ma se sia nascosto in qualche parte del Vaticano, ovvero se fosse distrutto per l'avidità dell'oro che vi era durante le sfrenatezze della rivoluzione, è ciò che ancora resta da sapersi.[1]

ANTICHE INCISIONI. — Nella maniera di Agostino Veneziano; Bartsch, vol. XIV, n. 56. — Maestro del Dado; Bartsch, vol. XV, pag. 189, n. 9.

RIPETIZIONI DEGLI ARAZZI.

È cosa naturalissima che sparsasi la fama degli arazzi eseguiti sui cartoni di Raffaello, diversi principi desiderassero d'averli, ed è perciò che noi ne abbiamo trovati molti in vari paesi. Fu scritto che Leone X soleva donarli ai re con lui collegati; ma se ciò avvenne, dovevano essere in numero ben piccolo, poichè i primi giunsero a Roma sulla fine del 1518, e quel papa morì due anni dopo; laonde in così breve tempo sarebbe stato impossibile di eseguire tutti quelli che si trovano in varie parti del mondo. Se si vuol credere, e se esistono documenti i quali attestino che Leon X ordinò altri simili arazzi per donarli, conviene altresì ammettere che tali doni non potevano essere stati fatti che sotto il pontificato di Clemente VII; per la qual cosa non crediamo verosimile altro che quanto scrisse il Gunn (*Cartonensia*, pag. 40), cioè che Leon X mandò cinque uguali panni d'arazzo all'imperatore Massimiliano morto nel 1519. E ora senza più occuparci d'incerte notizie, ci limiteremo a dare quelle soltanto che hanno apparenza di verità.

Nella chiesa di san Barnaba a Mantova, si trova una serie di dieci panni d'arazzo che, per quanto dicono scrittori di

[1] Giov. Pietro Chattard (*Nuova Descrizione del Vaticano*; Roma, 1776, vol. II, pag. 73) ricorda così un ignoto frammento d'arazzo di Raffaello: « Nella » facciata sinistra scorgesi appeso, sopra di un tavolino ricoperto di velluto » rosso, e suo corame sopra, un sontuoso panno d'arazzo, in cui si esprime tes- » suta in oro la Beatissima Vergine col suo Figliuolo con angioli in aria, ed » in terra, accompagnata da san Giuseppe e da tre figure oltre il naturale, sul » maraviglioso disegno espresso da Raffaello d'Urbino. » Ma poichè nissun arazzo con questa composizione vien citato da altri scrittori, e il Chattard trasse probabilmente questa descrizione dal Taia (*Descrizione del palazzo ap. Vaticano*, 1750, pag. 83), è da credere che s'ingannasse, e che l'arazzo sia quello con l'Incoronazione della Vergine. *

* L'arazzo dell'Incoronazione di Nostra Donna che il Passavant dice perduto o distrutto, fu ritrovato in Vaticano dal comandante Poliard. Vedasi la *Gazzetta di Belle Arti*, 1875, vol. II, pag. 82 e seg. (*Nota del traduttore*).

quella città, fra i quali il Bettelini nelle *Lettere Mantuane*, e il Cadioli nella *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Mantua*, sarebbero stati tessuti nella fabbrica fondata dal duca Federigo nel sobborgo di san Giorgio; che nel restauro di quella chiesa fatto nel 1783 furono trasportati al palazzo ducale e posti nella sala detta degli Arazzi con altri di fabbrica olandese, in cui si vedono delle Cacce. Nove dei ricordati arazzi rappresentano storie degli Apostoli: nel decimo, invece del san Paolo in carcere, si vede Gesù che esce dal sepolcro, e sotto a quest'ultimo ci sono dei fregi a modo d'imbasamento con la Carità e la Speranza, che sembrano fatti con disegno di Giulio Romano. Anche gli arazzi dentrovi il Salvatore che dà le chiavi a san Pietro, la Conversione di san Paolo e la sua predicazione a Atene, hanno ai lati dei fregi in forma di pilastri, due dei quali sono imitazioni di quelli con le Parche e le Virtù teologali di Raffaello. Nel quarto pure avvi lo stesso pilastro che sembra lavoro di uno scolare del detto Giulio Romano, con le figure allegoriche della Musica, della Geometria, dell'Astronomia e dell'Aritmetica; e lo stesso ornamento è negli altri tre con le storie del Paralitico risanato, di san Paolo a Listra e della Morte di Anania. Nel primo si vedono da un lato le quattro Età, dall'altro le Ore del giorno: nel secondo le Fatiche d'Ercole (la storia con Ercole che sgrava Atlante del peso, è copiata dal cartone di Raffaello, mentre l'altra dev'essere invenzione d'uno scolare di Giulio); finalmente il terzo è circondato da vari dei. E sebbene questi arazzi non sieno ricchi come i Vaticani mancando nel tessuto di lana i fili d'oro, pure sono assai meglio conservati.

Racconta il Pungileoni, che a' tempi di Raffaello viveva in Urbino un abile *arazzista* di Milano largamente protetto dal duca Francesco Maria; e forse uscirono dalla sua fabbrica gli arazzi che vedevansi a Loreto, in sei de' quali, scrisse il Gunn, ci erano le stesse storie dei cartoni di Hampton Court, tranne quella della morte di Anania. Il ricordato Pungileoni aveva promesso di dare maggiori notizie, ma lo sorprese la morte prima che potesse farlo. Anche in Inghilterra si trovano molti arazzi con le storie degli Apostoli, i più tessuti in quel reame; poichè fu sotto Enrico VIII che William Sheldon ci portò l'arte, e il re Giacomo I aperse una fabbrica a Mortlake nella Contea di Surrey affidandone la direzione a sir Francesco Crane, e l'esecuzione dei lavori al pittore Cleen o Cleyn di Rostock, che aveva studiato l'arte in Roma. Alle quali notizie può ag-

giungersi, che fu da noi dimostrato (giovandoci di una nota che si legge nel Catalogo di van der Doort, conservatore delle Raccolte del re d'Inghilterra), come i sette cartoni comprati ai tempi di Carlo I furono fatti in quella fabbrica. Ma anche prima d'allora trovavasi in Inghilterra una completa serie degli arazzi con le composizioni di Raffaello, e il Peachem racconta (*Complete Gentleman;* London, 1634, vol. IV, pag. 137), che furono appesi nel Banqueting Hall a Whitehall. Alcuni scrittori dicono che Enrico VIII gli ebbe in dono da Leon X, altri che quel re gli comprò dalla repubblica veneta: però questo è certo, che essi furono portati in Inghilterra regnando il ricordato Enrico VIII, e che morto Carlo I gli acquistò Alonzo de Cardenas, ambasciatore di Spagna a Londra. Il Mengs invece ci fa sapere (*Opere;* Roma, 1787, pagg. 191 e 318) che furono comprati da un antenato del duca d'Alba insieme con un quadro del Correggio, dentrovi la Scuola d'Amore; che nel 1823 la casa d'Alba gli cedette al Tupper, il quale gli espose a Londra nell'Egyptian Hall. Sono nove pezzi, sette fatti sui cartoni di Hampton Court e due, con la Conversione di san Paolo e il Martirio di santo Stefano, sugli arazzi Vaticani. Il Tupper pretendeva dal re d'Inghilterra un gran prezzo; e poichè la vendita non si conchiuse, furono portati a Berlino e lì rimasero come sarà detto più innanzi. Frattanto ricorderemo che nel palazzo reale di Madrid esistono due arazzi, i quali sono in Spagna da molti anni, e in certi tempi si mostrano per studio degli artisti: furono fatti vedere anche a noi con nostro gran piacere, ed abbiamo saputo che uno solo ha i fili d'oro. Un terzo trovasi pure in Spagna appresso il duca di Villa Hermosa eseguito, così dicono, in Fiandra nel secolo decimosesto. Altri sette arazzi copiati dai cartoni di Hampton Court sono a Broughton Hall, un tempo dimora dei duchi di Montagne, ora proprietà di Buccleugh. Di questi, cinque sono eguali per grandezza agli originali, due più stretti con parte soltanto delle composizioni: e infatti la storia di san Pietro che riceve le chiavi, ha tre figure; quella con Anania è diversa, poichè invece d'un uomo si vede cader morta una donna. E non è perfetta l'esecuzione di questi arazzi che, seguendo la tradizione, furono donati dal re d'Inghilterra al duca di Beaumont quando ritornò di Francia.

Ad Abbey Ford nel Devonshire, dimora del Gwynn, esistono cinque arazzi dentrovi la Pesca miracolosa, la Consegna delle chiavi a san Pietro, la Guarigione del paralitico, san Paolo e

san Barnaba a Listria e metà della storia di Anania. Tre di essi, cioè il secondo, il terzo e il quarto, ci dissero che erano pervenuti, non si sa da qual luogo, a Burleigh House in casa del marchese d'Exeter.[1] A Dresda pure ce ne sono sei, che furono ritrovati per caso. Il cardinale Albani aveva detto in Roma al pittore Casanova che, secondo un documento degli Archivi Vaticani, dovevano essere in quella città sette arazzi con le storie di Raffaello, che Leone X fece tessere per l'Elettore di Sassonia; la quale notizia fu comunicata nel 1814 dallo stesso Casanova in un'Accademia letteraria data a Dresda: allora il barone Raknitz primo maresciallo della corte, fece fare delle ricerche che ebbero il buon risultato di ritrovare nelle soffitte del palazzo sei panni arrotolati, ma non il settimo con la morte d'Anania.

Nella sala rotonda della Galleria di Berlino, si vedono i nove arazzi che abbiamo già ricordati, perfettamente uguali a quelli di Roma, anche per il tessuto ricco di fili d'oro, ma manca quello con san Paolo in carcere. Sono questi gli stessi che prima ricordati, rimasti in Inghilterra dopo Enrico VIII fino alla morte di Carlo I, che comprò allora il duca d'Alba, poi spediti a Madrid, di là nel 1823 riportati a Londra dal Tupper. Messi in vendita, pel corso di venti anni non fu trovato un compratore, ma finalmente gli acquistò il Re di Prussia[2] che gli fece collocare nel castello di Monbijou, e oggi si trovano nella Galleria di Berlino. E sebbene i colori sieno smorti e non abbiano più quello splendore che avevano appena eseguiti, pure restiamo sorpresi nel vederli ancora così conservati. Parigi, o meglio la Francia, possedeva una serie di tali arazzi, poichè il Félibien (*Entretiens*, etc., vol. I, pag. 325) ricorda dieci panni dentrovi tessute le storie degli Apostoli fatte da Raffaello; nè è cosa strana il credere che fossero quelli lasciati per testamento al re dal cardinale Mazarino, morto il 19 dicembre del 1660. Quel testamento fu pubblicato nell'*Itinerario o sincero racconto del viaggio fatto da Alessandro Farnese, duca di Parma;* Venezia, 1666, pag. 30, e in esso si leggono questi due legati: « Lascio al re un bellissimo fornimento » di tapezzerie et tutti li quadri che sono nella libreria.— » Alla principessa di Conte una bella tapezzeria disegno di

[1] Vedi W. Gunn, *Cartonensia*, pag. 209, e il *Berliner Museum für bildende Kunst*, del 21 gennaio 1833.

[2] Waagen, nella lunga descrizione di quegli arazzi che inserì nel Catalogo della Galleria di Berlino, dice che fu nel 1844. (*Nota del Lacroix.*)

» Raffael. » E poichè il cardinale aveva comprato diversi arazzi quando avvenne la vendita degli oggetti d'arte di Carlo I, è probabile che quelli con le storie degli Apostoli pervenissero dall'Inghilterra: Goethe gli vide a Strasburgo nel 1770 quando la regina Maria Antonietta fu ricevuta solennemente ai confini francesi, com'egli stesso racconta nella seconda parte delle sue Memorie. (*Aus meinem Leben*, pag. 236.)

SECONDA SERIE DEGLI ARAZZI.

Quando fu canonizato Francesco di Paola, il re Francesco I mandò al papa dodici arazzi con storie della vita di Gesù Cristo e un altro con figure allegoriche, come riferisce il Cancellieri che trasse la notizia dal *Magasin encyclopédique*, anno III, 1797, vol. III, pag. 379, e come aveva scritto prima il P. Isidoro Toscana nella *Vita di san Francesco di Paola;* Roma, 1731, dove si legge: « Nel giorno della canonizazione » di san Francesco di Paola furono stesi in san Pietro dei ric» chi arazzi tessuti di seta e d'oro, nei quali sono rappresen» tati con molta arte e con molto lusso gli atti e i misteri del » nostro Signor Gesù Cristo, e questi si giudicano i più belli » e i più preziosi che sieno in Europa. » Tale canonizzazione avvenne sotto Leone X il 1° di maggio del 1519, ma è quasi certo che a quel tempo i predetti arazzi non erano in Roma: oltre di che, in primo luogo le composizioni di essi fanno fede che non furono eseguiti sui disegni di Raffaello; in secondo luogo che non sono gli arazzi descritti da Paolo Giovio nella vita di Leone X, avendo ricordato soltanto quelli della prima serie, e in terzo luogo che nel tredicesimo, con figure allegoriche, si legge *Candor illoesus*, che è l'impresa usata da Giulio dei Medici nel pontificato di Adriano IV, successore di Leone X (Vedi Giovio, *Dialogo delle Imprese* ec., pag. 52). Laonde bisogna concludere che Francesco I sollecitatore di quella canonizzazione, promise al papa degli arazzi pei quali ordinò i cartoni a Raffaello: e infatti alcuni disegni che esistono anch'oggi, attestano che l'Urbinate fece vari schizzi, ma non ebbe tempo di terminare il lavoro essendo morto dopo un anno non ben compiuto. Giulio Romano ed altri suoi scolari presero allora il carico di eseguire quei cartoni, come si conosce da varie composizioni, e come diremo particolarmente nel descrivere gli arazzi. I quali sono più alti di quelli con gli Atti

degli Apostoli e di varie larghezze: oltre di che si distinguono per un fregio con fiori ed altri ornamenti che gira intorno ai medesimi. Fu già detto che i custodi del Vaticano gli chiamavano *Arazzi della scuola nuova*, per distinguerli dagli altri che dicevano *Arazzi della scuola vecchia*; e con quella denominazione di *scuola nuova* sono indicati gli arazzi eseguiti coi disegni degli scolari di Raffaello. Il Fea nella *Nuova descrizione di Roma* dice, che per molto tempo essi adornarono quella parte della Basilica di San Pietro che fu atterrata nel pontificato di Paolo V, poi si sospendevano nelle grandi solennità sotto il peristilio della Basilica stessa; oggi si vedono con gli altri della prima serie nelle sale Vaticane dette di Pio V.

194. STRAGE DEGL' INNOCENTI.

In origine i soggetti rappresentati in questi tre arazzi formavano la stessa composizione; fu divisa in tre parti dagli scolari di Raffaello per adattarle agli spazi dove dovevano esser collocati, poichè non può supporsi che il maestro immaginasse di ripetere tre volte e in tre modi la stessa composizione in una serie di dodici storie della vita di Gesù Cristo!

A Haarlem, nella Galleria Tayler, esistono tre disegni per le tre parti della storia, ma sebbene sieno di maniera molto larga, non possono credersi del Sanzio. È altresì a Berlino appresso il prof. Posselger, un disegno con tre composizioni che ne formano una sola, assai duro e secco: altri due simili furono da noi veduti nel 1831 in Inghilterra, uno nel Museo Britannico e l'altro presso Giorgio Mordant: però nemmeno essi possono essere gli originali di Raffaello.

Incisioni. — Le tre composizioni riunite, in legno a chiaroscuro, col monogramma NDB, 1544;[1] Bartsch, vol. XII, pag. 33, n. 7. — Augusto Hirschvogel, 1545; Bartsch, vol. IX, pag. 171, n. 2.

È da notarsi che in queste due stampe, la primitiva composizione divisa è indicata in tre distinte tavole congiunte fra loro; dal che ne deriva che spesso si trovano solamente una o due parti. Avvertiamo poi che le seguenti descrizioni comin-

[1] Lo Zani, *Enciclopedia* ec., vol. V, pag. 378, suppone che questo intaglio in legno sia di Niccolò Poldrini. Heinecke (*Nachrichten* etc., vol. II, pag. 390) s' inganna credendolo di Niccola Vicentini, poichè il suo monogramma è molto diverso.

ciano da sinistra seguendo l'ordine della composizione di Raffaello.

A) — Nel primo presso si vede un soldato curvo in avanti che afferra la gamba di un bambino, mentre la madre, caduta a terra, vorrebbe difenderlo: dietro a lei una guardia col viso barbuto, immerge il suo pugnale nella gola di un altro, e più distanti sono due soldati i quali fermano due donne che con la fuga cercano di salvare i lôro nati. La strage avviene presso un magnifico edifizio con colonne e nicchie, e nel fondo si scorge una fabbrica rotonda simile al Panteon d'Agrippa.

Incisioni. — A. Corneille, buona acquaforte in foglio, con l'indirizzo: *Si vendono in Roma vicino all'oroggio della chiesa nuova.* — Sebastiano Vouillemont, 1641, foglio grande. — Angiolo Campanella, in piccolo foglio. — Pomp. Lapi, 1783, in foglio. — M. Sorello, acquaforte. — Luigi Sommerau, n. 2, 1779, acquaforte in foglio. — Landon, n. 127. — J. Tom. Prestel, 1776, a chiaroscuro, all'opposto, in piccolo foglio, da un disegno dell'antica Raccolta Praun di Nurimberga. — J. Frey, acquaforte in 12, con la sola testa della madre veduta di profilo.

Un grande frammento del cartone di quest'arazzo con la parte inferiore della storia, si trovava appresso gli eredi del principe Hoare, segretario della reale Accademia di Londra; ma al tempo del Richardson[1] era stato ridipinto a olio, laonde quando nel 1831 ci fu fatto vedere, a mala pena si conosceva per opera della scuola di Raffaello. Racconta W. Grunn sulla fede del Dodsley (*London and its environs*, vol. III, pag. 160), che il cartone era stato messo in pegno in Inghilterra, e che colui che prestò il denaro e voleva conservarlo, lo colorì a olio; la qual cosa diede motivo ad una causa che fu discussa a Westminster, ma a noi pare che l'aneddoto abbia poco del verosimile. Oggi si vede verniciato e sotto cristallo nella Nazionale Galleria di Londra, ed appena appena si distingue.[2]

B) — Sul davanti è una madre col figlio ucciso sulle ginocchia, che a mani giunte piange disperatamente: dietro a lei si vede una guardia che afferra il bambino tenuto in braccio da altra madre, la quale si sforza di coprirlo con la destra mano. Nel fondo tre donne fuggono inseguite da altra guardia armata di pugnale, e una giovine sale alcuni gradini per andare dove si trovano uomini e donne in preda a disperato dolore.

[1] Vedi, *Traité de la peinture*, vol. III, pag. 459.
[2] Porta il n. 181.

Incisioni. — Sebastiano Vuillemont, 1641, in foglio grande. — Stefano Baudel, acquaforte. — L. Sommerau, 1780, acquaforte. — Angiolo Campanella, in piccolo foglio. — Pompeo Lapi, 1783, con dedicatoria al marchese Silva. Questa stampa è alta cent. 52; larga 32. Vedi Zani, par. II, vol. V, pag. 380. — Landon, n. 126.

Scrisse il Fernow (*Roemische Studien*, vol. III, pag. 105), che i cartoni di questa storia furono divisi in più parti per darne una a ciascuno degli eredi di colui che lo possedeva; e tanto è vero che il Richardson ne acquistò un dopo l'altro fino a cinquanta.[1] Dei quali dice che non erano compiuti, ma schizzati a matita; che in alcuni il colore era in parte caduto, e che l'artista che gli colorì non osservò sempre scrupolosamente il disegno. Quei frammenti andarono dispersi: noi ne conosciamo soltanto due ne' quali si scorge la maniera di Giulio Romano. Il primo con la testa della donna che sale i gradini, dipinto a tempera con franchezza, si trova nella Raccolta del conte Spencer a Althorp, ma invece del muro si vede un po' di cielo fatto certamente dopo. Nell'*Aedes althorpianae* del bibliotecario Dibdin è un intaglio fatto nel 1820 dal Worchington, copiato da un frammento del cartone che lord Giorgio Giovanni Spencer comprò a Roma, come scrisse il ricordato Dibdin. Il secondo pezzo con la testa della donna che piange, fu donato alla Raccolta dell'Università d'Oxford dal sac. Mordant Crachrode; e questo disegno assai ben conservato, sebbene di pezzi riuniti, è eseguito a matita nera e vigorosamente colorito a tempera. Quando furono venduti gli oggetti d'arte del Richardson, quella testa a cui era stato assegnato il n. 54, la comprò per 10 lire sterline il dott. Stark; e secondo W. Gunn (opera citata) la madre piangente era un'imitazione della figura allegorica d'una schiava provincia scolpita nell'imbasamento della colossale statua di Roma trionfante sul Campidoglio. E veramente in quel bassorilievo si vede una donna seduta e piangente senza il bambino, la quale nell'attitudine è molto simile alla madre della Strage degl' Innocenti; ma questa somiglianza potrebbe anch'essere casuale. Però i sostenitori di quella imitazione, si fondano sul preconcetto che Raffaello, come i nostri moderni artisti accademici, cercasse sempre di far sue le parti più belle degli antichi monumenti. Con più verità

[1] Uno di quei frammenti in cui è il viso d'uomo barbuto che si piega avanti, fu inciso all'acquaforte dallo stesso Richardson in 8° piccolo con questo titolo: *Rafael Urben.* I. R. F.

si potrebbe credere che il sommo Urbinate prendesse il concetto di quella figura dall'affresco con la Strage degl'Innocenti che Giovanni da Milano dipinse ad Assisi.

C) — È a destra una guardia che si piega per raccogliere ed uccidere un bambino caduto in terra: dietro a lui altro carnefice tiene un putto sotto il braccio pietosamente rivolto alla madre, che si sforza di riprenderlo, ma n'è impedita da una guardia; altre due donne fuggono disperate. Nel fondo si vedono la porta della città e alcune fabbriche sparse nel paese. Quest'arazzo è un poco più largo degli altri due, che sono molto stretti.

INCISIONI. — S. Vouillemont, 1641, in foglio grande. — Luigi Sommerau, 1780, acquaforte, in foglio. — Acquaforte all'opposto cavata dal disegno d'un ignoto, col titolo: RAPHAEL D'VRBINO INVENIT. È alta cent. 25; larga 18. — Landon, n. 414.

Ci sono ignoti due altri frammenti dello stesso cartone che il Dodsly scrisse (*London and its environs*, vol. III, pag. 160) essere appresso il re di Sardegna: W. Gunn (opera cit.) rammenta pure tre pezzi registrati nella vendita fatta dal Richardson, e dice che quello sotto il n. 52 con la testa di una guardia, l'acquistò il Pocklington per lire sterline 5.10, e quello sotto il n. 58 con le teste di due madri, fu venduto per lire sterline 3.10. Di quest'ultimo si vede un intaglio col n. 3 nella Raccolta del Sommerau. Nel 1779 avvenne la vendita degli oggetti d'arte del duca d'Argyll, e i due frammenti furono comprati dal Flaxman che gli donò al Saunders di Bath. Il primo è posseduto dal Gunn, ma egli stesso conobbe (pag. 43) che quella testa non può appartenere alla Strage degl'Innocenti, perchè ha un'aria piuttosto gaia e non truce; laonde non sappiamo che conseguenza trarre da queste notizie. E lo stesso scrittore avverte (pag. 204), che appresso And. Fountaine di Narford Hall, contea del Norfolk, esiste l'intera composizione in tre pezzi: sarebbero schizzi senza fabbriche.

195. ADORAZIONE DEI PASTORI.

La divina Madre seduta sulle gambe, accarezza il Bambino Gesù adagiato nella mangiatoia: nel fondo della grotta sono il bue e l'asinello. Dal lato sinistro arrivano quattro pastori, ai quali san Giuseppe accenna il nato Bambino; un d'essi offre in ginocchio delle uova, un altro suona la piva come i pif-

ferari fanno a Roma nell'Avvento dinanzi alle Madonne. A destra, sull'ingresso della grotta, si vedono giungere altri due pastori con un agnello e con un grosso cane legato: in alto, da ambedue i lati, sono quattro angiolini volanti che cantano. È questo il migliore arazzo della serie, che nel disegno e nell'aria delle teste rivela evidentemente la maniera di Giulio Romano. Nella Raccolta di Tom. Lawrence avvi uno schizzo a bistro pervenutoci da quella di R. Udney e Dimsdale, che ha molto sofferto; e forse è quello stesso che l'Anonimo del Morelli vide nel 1530 in Venezia, appresso Gabriele Vendramini.

INCISIONI. — Uno scolare di Marcantonio, intaglio mediocre, alto cent. 25; largo 33. È nella maniera di Marco da Ravenna con l'aggiunta di Dio Padre con le braccia stese in mezzo ad una gloria. Bartsch, vol. XV, pag. 15, n. 3. Il disegno a seppia lumeggiato di biacca fatto da Giulio Romano, trovasi nella Raccolta del Louvre, e lo Zani (opera cit.) registra una incisione con questo titolo: *Dominus dixit ad ma.... Tomaso de Torti for. Romae.* — Girol. Cock *exc.*, 1563. È una stampa in piccolo foglio anch'essa col Padre Eterno. — Teodoro Galle, *exc.*, in piccolo foglio. — Piccola stampa per il largo, da un disegno di R. Dalton; Londra, 1753. — Michele Sorello, in foglio per il largo. — Luigi Sommerau, 1780, acquaforte in foglio per il largo.

Un frammento del cartone con la testa del pastore in adorazione, fu venduto per lire sterline 5.5, come si legge nel catalogo pubblicato dagli eredi del Richardson. Nella Galleria del cardinal Fesch a Roma esisteva un quadretto simile all'incisione della scuola di Marcantonio, ma con fondo diverso, avendo una città di maniera olandese. Uno schizzo a olio della Galleria di Copenaghen, è registrato sotto il n. 4 nel catalogo dello Spengler del 1827, ma C. I. Rumohr (*Stuttgarter Kunstblatt*, 1825, pag. 345) non crede che sia originale, sebbene ingegnosissimamente eseguito, e lo giudica piuttosto d'uno scolare di Raffaello.

196. ADORAZIONE DEI MAGI.

È una magnifica composizione, nella quale, fuori della capanna su cui brilla la stella, si vede nostra Donna seduta col Bambino Gesù in grembo che tiene un vasetto presentatogli dal più vecchio dei re inginocchiato: dietro a lui il più giovane dei Magi piegasi riverente, e a destra sta il terzo in

ginocchio, che alza il coperchio del suo vaso e lo presenta al Redentore. San Giuseppe, che è dietro alla Vergine, contempla meravigliato. Ai lati si aggruppano coloro che hanno accompagnato i Magi e di seguito diversi cavalli, cammelli ed elefanti covertati all'orientale. Le sforzate attitudini delle figure e l'aria delle teste, ci fanno ritenere per certo che sia opera di Giulio Romano. Uno schizzo a bistro molto danneggiato, lo comprò per 100 fiorini Sam. Woodburn di Londra alla vendita del re di Olanda.

Incisioni. — Gir. Cock, nella maniera del Wierix, cavata da un disegno con alcuni cambiamenti: è alta cent. 15; larga 17. — Sebastiano Vouillemont, in foglio per il largo. — Pietro Santi Bartoli, tre grandi stampe all'acquaforte, una delle quali del Corneille. Sono alte cent. 49; larghe 93. — Luigi Sommerau, acquaforte in foglio per il largo. — Landon, n. 125.

Esiste nella Galleria di Dresda un piccolo dipinto bislungo con questa composizione e col monogramma, di dubbia fede, MR. 1509: poichè pare cosa di un olandese, il quale nel primo presso ci fece tre cani, due copiati da Alberto Duro. Nel 1831 vedemmo a Bath presso W. Beckford, un quadretto con la parte di mezzo della composizione uguale a quella del disegno posseduto dal Woodburn: ci parve opera d'uno scolare di Raffaello, e forse è quello stesso dipinto che gli eredi di J. van Beussingen vendettero a Amsterdam per 1025 fiorini.

197. PRESENTAZIONE AL TEMPIO.

Il sommo sacerdote accompagnato da un giovine levita, riceve sotto il peristilio del tempio la Vergine che gli presenta il Bambino Gesù: san Giuseppe le sta dietro, e due donne, una con due piccioni nella panierina, le sono ai lati. Questo arazzo è cosa debole per disegno e per composizione.

Incisioni. — R. Dalton, foglio grande per il largo. — Michele Sorello, in foglio per il largo. — L. Sommerau, 1780, acquaforte.

Ci sono vari disegni di questa composizione, e quello acquarellato e lumeggiato di biacca della Raccolta del Louvre, è bene attribuito a uno scolare di Raffaello. Vedi, *Notice des dessins*, etc.; Paris, 1811, pag. 324. Un altro che ora trovasi in Londra appresso il Ford, stette in vari tempi nelle Raccolte di P. Lely, di J. Richardson e di W. Roscoe. E un terzo molto

più bello degli altri, passò dalla Raccolta del Paignon-Dijonval in quella d'Oxford: è a penna su carta bigia con ombre di bistro e lumi di biacca, e sembra fatto da Francesco Penni.

198. RISURREZIONE DI CRISTO.

Gesù in atto di benedire e con lo stendardo trionfale nella sinistra, è già uscito dalla tomba e cammina sulla pietra che la chiudeva: cinque guardie a manca e sette a destra, nel fuggire scompigliate, si urtano a vicenda. Nel bel paese del fondo, si scorge Gerusalemme da cui vengono al sepolcro le tre pietose Donne. L'arazzo è grande quanto quello con l'Adorazione dei Magi, ma di disegno meno corretto, sebbene le figure sieno vive nelle loro movenze. La Raccolta di Oxford possiede lo schizzo certamente di Raffaello, ombreggiato a seppia e con lumi di biacca; ma pare che il cartone fosse colorito da uno dei meno abili suoi scolari, e che il tessitore arbitrasse assai, poichè il paese è nella maniera della scuola olandese.

Incisioni. — R. Dalton e altri, 1753, in foglio grande per il largo. — Michele Sorello, in foglio per il largo. — L. Sommerau, 1780, acquaforte in foglio per il largo. — Anonimo, presso Ant. Lafrerij, forse da un disegno affatto diverso. È una composizione di dieci figure, alta cent. 36; larga 28. — Landon, n. 342. — Cherubino Alberti con Cristo che non posa in terra, 1628; Bartsch, vol. XVII, pag. 58, n. 24. Questa incisione molto differente dall'arazzo, non è certamente fatta sul disegno di Raffaello.

199. CRISTO CHE APPARISCE A MARIA MADDALENA.

Cristo in veste di giardiniere, apparisce alla Maddalena che ha nella sinistra un vaso di profumi: dal boschetto di rose si scorgono il sepolcro aperto e una parte di Gerusalemme. La composizione è debole e le figure mancano di grazia, ma gli arazzieri olandesi abbellirono il paesaggio di questo panno che ha forma bislunga.

Incisioni. — J. B. M. Corneille, acquaforte con *N. Billy, Romae, exc.*: è alta cent. 49; larga 24. — Seb. Vouillemont, in foglio. — Gir. Folo, in piccolo foglio. — Mich. Sorello, in foglio. — L. Sommerau, acquaforte in foglio, 1780. — Landon, n. 128.

200. CRISTO AL LIMBO.

Gesù con lo stendardo trionfale, sta ritto sull'entrata di una grotta e tende la mano a un patriarca: Adamo ed Eva gli sono inginocchiati appresso; dinanzi è Abele, mentre a sinistra si vede san Giovanbatista in adorazione. Quest'arazzo più stretto degli altri, fu bruciato durante la ribellione del 1798, e dicono che lo bruciassero alcuni ebrei per fondere in verghe i fili d'oro. Ci restano gl'intagli, ed è così bello l'ordine della composizione, da essere sforzati a credere che il cartone fosse eseguito su uno schizzo di Raffaello.

INCISIONI.—Nic. Beatricetto, 1541: le seconde impressioni presso Ant. Lafrerij, 1571; Bartsch, vol. XV, pag. 250, n. 22. — Michele Sorello, in foglio. — L. Sommerau, acquaforte in foglio, 1780. — Landon, n. 389.

201. CRISTO IN EMAUS.

Gesù è seduto sotto un pergolato; i suoi discepoli lo circondano vivamente commossi quando benedice il pane: un rosso cane sta davanti rodendo un osso ardentemente desiderato da un gatto, che gli s'avvicina. Questo episodio, al pari degli altri che rallegrano la composizione, sono aggiunti dagli olandesi, e la composizione stessa pare di uno scolare del Sanzio.

INCISIONI. — Seb. Vouillemont, 1642, in foglio. — Andrea Procaccini, in piccolo foglio. — Angelo Campanella, in piccolo foglio con un fregio. — Michele Sorello, in foglio. — R. Dalton *exc.*, in piccolo foglio. — L. Sommerau, acquaforte in foglio. — Landon, n. 129.

Nella Raccolta d'Oxford esiste un disegno a bistro molto danneggiato, che è d'un scolare di Raffaello. Un altro in carta rossiccia, passò da R. Udney appresso la signora Forster, e C. Metz ne diede un *facsimile* nella sua opera delle *Imitations* etc.; Londra, 1798.

202. ASCENSIONE DI CRISTO.

Gesù sale al cielo mentre due angioli a'lati veduti in scorto, discendono: gli apostoli stanno inginocchiati in terra. L'esecuzione di quest'arazzo è più che mediocre.

INCISIONE. — Andrea Marelli, alta cent. 44; larga 37. — Andrea Procaccini, acquaforte per il largo. — L. Sommerau, acquaforte, 1780. — Nic. Beatricetto, 1541, per il largo, forse su schizzo di Raffaello; Bartsch, vol. XV, pag. 250, n. 21. — Landon, n. 130.

203. LA PENTECOSTE.

In mezzo ai dodici apostoli, tra san Pietro e san Giovanni, si vede la Vergine con due sante donne che le sono dietro: sopra è lo Spirito Santo che fa risplendere la stanza e infoca le lingue che posano sulle teste. Debole come nel precedente è l'esecuzione di quest'arazzo, e la fredda e troppo simmetrica composizione non può essere di Raffaello. Il Richardson cita un disegno che era appresso il suo fratello, il quale per esser simile all'incisione, lo credeva dell'Urbinate. Vedi, *Essai sur la théorie de la peinture*, vol. I, pag. 35.

INCISIONI. — Nella maniera di Iac. Caravaglio; Bartsch, vol. XV, pag. 70, n. 6. — Ant. Lafrerij, copia della suddetta, alta cent. 27; larga 40. — Andrea Procaccini, in foglio per il largo. — Girol. Carattoni col fregio dell'arazzo, in foglio per il largo. — G. Audran, in foglio per il largo. — R. Dalton *excud.*, in foglio grande per il largo. — L. Sommerau, 1780, in foglio per il largo. — Landon, n. 423.

204. SOGGETTO ALLEGORICO.

Allude al papato, e rappresenta la Religione con un angiolino seduto sull'arcobaleno, in atto di tenere un libro aperto: sotto vi è un grande globo di cristallo in cui riflettono le imagini della guerra e dell'incendio. Ai lati seggono la Giustizia e la Carità, e nel sottostante paese si veggono due leoni, ciascun de' quali tiene un vessillo con il triregno e le chiavi. Presso il globo si legge il motto *Candor illoesus*, e nel fregio di sotto sono le armi dei Medici. Aggiungeremo che quest'arazzo ha lo stesso fregio di quelli con la vita di Gesù Cristo, ed è anche di uguale grandezza; laonde dobbiamo credere che appartenesse alla medesima serie, e che tutti gli arazzi che la componevano furono portati a Roma dopo la morte di Leon X, o meglio sotto il pontificato d'Adriano VI. Nulla di notevole ci è nella composizione che manca di unità; per la qual cosa dobbiamo attribuirlo ad uno scolare di Raffaello. Nel fregio infe-

fiore si legge quest'iscrizione tessuta in una finta tavoletta: PIVS. SEXTVS. PONT. MAX. RESTIT. CVR. ANNO. PONT. SVI. XII. (1786), e nel superiore si vedono ripetuti quattro volte gli stemmi di quel papa. Dalla quale iscrizione si può intendere, che a' tempi di Pio VI furono restaurati tutti gli arazzi Vaticani.

Il P. Marchetti aveva in animo di pubblicare in Roma una Raccolta degli arazzi di Raffaello a tratti con leggere ombre; e nel 1827 il Dellarocca aveva già intagliata all'acquaforte la Guarigione del Paralitico; il Mengs, nel 1833, l'Adorazione dei Magi, e il Persichini nello stesso anno la Presentazione al Tempio. Gli ultimi due intagli sono all'acquaforte, ma non abbiamo saputo se l'opera fosse continuata. A Londra fu pubblicato nel 1838 un volume in 8° con questo titolo: *The Book of the Cartoons*, che ha 20 incisioni del Sommerau e la descrizione del Cattermole.

ARAZZI CON AMORI CHE SCHERZANO.

Quasi generalmente si credono di Raffaello i cinque arazzi con gli amorini o fanciulli alati, poichè furono incisi per cosa sua dal maestro del Dado. Ma il Vasari gli attribuisce a Giovanni da Udine, e così ne parla nella sua vita (vol. XI, pag. 305): « Dipinse Giovanni i cartoni di quelle spalliere e panni da camera, che poi furono tessuti di seta e d'oro in Fiandra; nei » quali sono certi putti che scherzano intorno vari festoni » adorni dell'imprese di papa Leone, e di diversi animali ritratti dal naturale; i quali panni, che sono cosa rarissima, » sono ancora oggi in palazzo. » E il Taia s'inganna dicendo, che Pierino del Vaga eseguì i cartoni di essi panni sui disegni del Sanzio, ne' primi quattro de' quali gli amorini si sollazzano entro ghirlande di frutti e di fiori, e nel quinto fra gli alberi.

1. Un amorino incoronato regge lo scettro e le chiavi, al quale due altri presentano in un bacino delle monete d'oro. Sopra, dentro cerchio luminoso, avvi un leone, impresa di Leon X, e sulla ghirlanda stanno un'aquila ed una fenice.

2. Un amorino è a cavallo sopra uno struzzo del quale un altro tiene la zampa, e un terzo gli strappa delle penne per adornarsene il capo.

3. Due amorini si sforzano di salvare un fanciullo, che una scimmia vorrebbe portare in alto.

4. Un amorino lotta con un fanciullo, contro il quale due altri amorini scoccano le loro freccie.[1]

INCISIONI. — Maestro del Dado; Bartsch, vol. XV, pag. 208, numeri da 32 a 35. I rami di queste stampe passarono successivamente al Barlachi, a Antonio Lafrerij, e in ultimo a I. Rossi nel 1655. — Landon, numeri da 135 a 138.

5. Otto amorini scherzano in un bosco. Questa composizione è così bella, da non dubitare che sia di Raffaello, ed è diversa dalle altre anche per la disposizione. Forse non fa parte della stessa serie; e stando alla scritta dell'intaglio, si deve credere che fosse tessuta in un arazzo.

INCISIONI. — Maestro del Dado; Bartsch, vol. XV, pag. 206, n. 30. — F. H. (*Fried. Hulsius*). — Landon, n. 134.

CAPPELLA NELLA VILLA DA CACCIA DEL PAPA, DETTA LA MAGLIANA.

Fu già scritto nel primo volume di quest'opera, che la villa da caccia presso il Tevere, oggi posseduta dai frati di santa Cecilia in Trastevere, era un gradito soggiorno di Giulio II, il cui nome leggendosi sulle finestre del cortile, ci attesta che fu edificata da lui. Tuttavia nel piccolo vestibolo a destra ci è una porta con questa iscrizione: F. CAR. PAPIEN. IVLII. II. P. M. ALVMNVS; dalla qual porta si entra nella cappella, dove, nei cassettoni del soffitto sono alternativamente queste scritte: IVL. II. P. MAX. con le sue armi, e F. CAR. PAP., parimente con lo stemma dell'Alidossi, che ha un'aquila ad ali spiegate.[2] La

[1] Vedemmo presso i fratelli Woodburn di Londra, quattro disegni di Giovanni da Udine con soggetti allegorici e grandi quanto le incisioni. Quegli schizzi fatti a penna, acquarellati a bistro e molto lumeggiati di biacca, rappresentano questi soggetti.

1. Tre Amori che sostengono un globo, sul quale contendono molti uccelli.

2. Tre putti, uno de' quali in atto di coglier frutti e un altro che corre recando dei balocchi.

3. Un putto che spaventa due suoi compagni con un pipistrello che tiene per le ali, mentre un terzo correndo è caduto per terra.

4. Quattro putti che scherzano sopra un albero con frutti, ma in questo disegno i putti sono più piccoli.

[2] Francesco Alidossi nato da famiglia principesca, andò a Roma a' tempi di Sisto IV dove si fece ammirare per la sua bellezza. Incaricato da Alessandro VI di far prigioniero Giulio della Rovere, che erasi rifugiato in Francia, l'avvertì della trama, e quando nel 1503 lo stesso Giulio fu creato papa, nominò l'Alidossi arcivescovo di Malta, poi di Pavia e di Bologna; nel 1505 cardinale di santa Cecilia. Fu in questo tempo che fece adornare la Magliana,

qual cosa ci fa fede, che quel cardinale pensò all'ornamento della cappella onde farsi benevolo il pontefice; e i due affreschi dipinti da uno scolare del Perugino, che il Platner congettura lo Spagna, sono di quel tempo. In quello di faccia all'altare, vedesi l'Annunziata, e nell'altro, sopra alla porta d'ingresso, la Visitazione. Dal lato destro s'apre una finestra, a sinistra nella lunetta formata dalla volta, si trova l'affresco di cui daremo ora la descrizione. Frattanto notiamo che intorno a questa cappella fu pubblicata un'opera col titolo: *I Freschi della villa Magliana di Raffaelle d' Urbino, incisi ed editi da Lodovico Gruner, con descrizione della villa di Ernesto Platner;* Roma, 1847.

205. MARTIRIO DI SANTA CECILIA.

Quel che resta di questa pittura è uguale all'intaglio di Marcantonio, conosciuto col titolo di Martirio di santa Felicita;[1] ma più della metà fu distrutta nel costruire una tribuna. Vi è rimasto il giudice seduto con ai lati otto dignitari in piedi: a destra si vede la statua di Giove, e presso alla medesima delle figure, fra le quali tre donne con un bambino anche più vicine; poi una parte dell'uomo che sta piegato per soffiare nel fuoco. Le figure sono poco più grandi della metà del vero. Tal distruzione è dovuta al fittaiolo Vitelli, il quale nel 1830 fece forare il muro onde costruire una tribuna, nella quale assistere alla Messa diviso dai servitori. E tanto più

appellandosi *alumnus*, cioè favorito del pontefice. Ma a un tratto cessarono queste buone relazioni, poichè non avendo potuto ottenere il titolo di principe d' Imola che un tempo avevano goduto i suoi antenati, egli tentò di vendicarsi; laonde fu accusato d' essersi venduto al re di Francia. Per giustificarsi dovette recarsi a Ravenna dov' era Giulio II; e appena giunto tutto vestito di nero e cavalcando un asino, fu assalito da Francesco Maria della Rovere duca d' Urbino e nipote del papa, che lo pugnalò sulla via di chiaro giorno. La collera di Giulio II fu ammansita per opera del conte Castiglione, ma nel 1516 quest' uccisione servì di pretesto a Leon X per togliere il ducato al detto Francesco Maria.

[1] Non può essere santa Felicita, poichè delle due sante di questo nome nessuna ebbe il martirio dell' olio o dell' acqua bollente. Vedi i Bollandisti, *Acta Sanctorum*. La leggenda di santa Cecilia narra, che prima furono decapitati Valeriano e Tiburtino, suo marito e cognato, fuori della città, presso la statua di Giove, poi essa fu gettata in una caldaia d' olio bollente che non le recò alcun danno, e finalmente le tagliarono la testa. E la pittura e le stampe sono conformi alla leggenda: oltre di che il luogo del martirio è in un punto che anch' oggi appartiene al convento di santa Cecilia in Trastevere; la qual cosa non lascia dubitare intorno alla storia rappresentata in quell' affresco, che nel 1853 fu staccato dal muro, messo sulla tela, e posto in vendita a Roma.

dobbiamo deplorare quel vandalismo, in quanto che l'affresco è ben conservato e fu colorito da uno dei migliori scolari di Raffaello, sebbene alcuni artisti l'attribuiscano al maestro. Ciò che poi ci fa credere che fosse eseguito non solamente ai tempi di Leon X, ma negli ultimi anni in cui visse l'Urbinate è, che nell'affresco sopra all'altare avvi un angiolo che sparge dei fiori, certamente imitato da quello della Santa Famiglia del Louvre, e perciò fatto dopo il 1518. A questa osservazione aggiungeremo, che a Vienna e a Dresda esistono dei disegni col Martirio della santa Cecilia giudicati opera di Raffaello.

Incisioni. — Marcantonio. Il Bartsch ne ricorda tre copie; vol. XIV, n. 117. — Una quarta copia ha questo titolo sulle seconde impressioni: *Sancta Julianna virgo et martir aetatis 18 ann. Dno 299.* Sono alte cent. 23; larghe 29. — In una quinta copia in foglio per il largo e nella maniera del Thomassin, si legge: *Veni sponsa Christi accip. coronam*, etc. — Stefano Láulne, col monogramma S e all'opposto. È alta cent. 8; larga 13. — Antica incisione in legno, all'opposto, un po' diversa dall'affresco per cambiamenti e omissioni, giacchè, per esempio, manca il fanciullo con i due uomini e la guardia che sono vicini alla caldaia dietro al giudice. La maniera è di abile incisore, ma un po' dura, e la stampa ha questo titolo scritto in una cartella: Martỹvm s. Cecilie. È alta cent. 38; larga 51. — Nella chiesa di san Giovanni Evangelista a Porta Latina di Roma, si vede un affresco col detto santo dentro la caldaia d'olio bollente, nel quale è evidentemente imitato il martirio di santa Cecilia, invece della quale avvi un uomo con la barba: ci mancano le figure decollate. Un'incisione di essa ha questo titolo: *Raphael d'Urbin pinxit, Moreau fec., Steph. Gantrel exc.*, C. *priv.* R. Nelle seconde impressioni non vi è il cognome *Moreau.* È alta cent. 56; larga 69. — Landon, n. 238.

STUFETTA O BAGNO DEL CARDINAL BIBBIENA NEL PALAZZO VATICANO.

Bernardo da Bibbiena cardinale di santa Maria in Portico, come segretario particolare del papa, abitava nel palazzo Vaticano, e di ciò ne siamo assicurati dal seguente passo della lettera che Leone X scrisse al ricordato cardinale, che è tra quelle latine di Pietro Bembo, vol. XIII: « Dabimus operam, ut » quae prior nostrarum aedium pars vacua erit, tua sit. » Anche Paride Grassi racconta che non avendo il Bibbiena casa

propria in Roma, morì nel pontificio palazzo. Ecco le sue parole: « 1520. Hic die Veneris novembris IX cum in pa-
» latio papae mortuus sit, nec habeat propriam domum ad
» quam possit deferri, mendicavimus domum in Burgo veteri
» Sistino, ubi olim cardinalis de Aracaeli habitavit. » Le stanze abitate dal cardinale che ora occupa un domestico del papa, sono nel piano superiore sopra alle Logge di Raffaello: quella del bagno che è di circa cinque metri quadrati, vien chiamata, non si sa perchè, *il Ritiro di Giulio II*, mentre si sa che quella parte del Vaticano fu costruita dopo la sua morte; e infatti sulla porta d'ingresso è scritto, LEO. X. PONT. MAX. Nel primo volume di quest'opera fu pubblicata la lettera che a' 19 aprile del 1516 scrisse il Bembo al cardinal Bibbiena, dove lo prega, in nome di Raffaello, a mandargli le *altre istorie che s' hanno a dipingere nella vostra stufetta, cioè la scrittura delle istorie; perciocchè quelle che gli mandaste, saranno finite di dipingere questa settimana.* Diremo ora che il bagno, ornato al modo antico, ha sopra un fondo rosso cupo circondato di leggere cornici e di grottesche, sette dipinti maggiori con storie mitologiche; due sopra ogni parete, tranne che su quella dove apresi la porta, che ne ha una sola. Nell'imbasamento si vedono gli Amori vittoriosi; [1] e nello sfondo sono ventuno lacunari di varie grandezze e di diverso colore, contornati da un bastoncino dorato. Dentro a quattro lacunari ci furono dipinti degli amorini, uno ritto, un altro seduto, il terzo steso e il quarto che lotta e scherza con un satiro. In quello ottagono del centro, avvi un paese su fondo d'oro con alberi e figure; e nei più piccoli che lo circondano, sono delle figure nei cocchi attaccati a cavalli o a tori. Animali (fra questi un leone con una arpia che lacera un cigno) adornano gli otto piccoli lacunari bislunghi: negli altri dei quattro canti della volta, si scorge appena una mezza figura, e nei più piccoli non è rimasto quasi più nulla pei danni cagionati dal tempo e anche per quelli fatti dagli uomini. I sette grandi affreschi delle pareti rappresentano le seguenti storie in figure alte circa quaranta centimetri, eseguite con diligenza dai migliori scolari di Raffaello.

[1] Due di queste pareti furono litografate e colorite per l'opera di Luigi Genner intitolata: *Specimens of ornamental art*: London, 1850, tav. 79.

206. NASCITA DI VENERE.

Nata dalla schiuma del mare, è veduta quasi di schiena col piede sinistro in una conchiglia, in atto di guardar lontano lo smisurato mare e di tenersi con la manca mano i lunghi capelli. Nelle alte nubi si scorge il Tempo che con una falce toglie la virilità ad Urano, affinchè non abbia altri figliuoli e la Terra non tema più di sottostare alla possanza dei Titani. Raffaello diede alla sua Venere nascente tutte le grazie di una bellezza ingenua e verginale, ciò che è bene indicato nella movenza e nell'espressione di quella figura.

Incisioni.— Marco da Ravenna; Bartsch, vol. XIV, n. 323. — Piroli, a tratti, in piccolo foglio. — Michelangiolo Maestri, a colori, in foglio. — Frenzel cita nel Catalogo degli intagli del conte Stenberg-Manderscheid (Dresda, 1836), una stampa sotto il n. 2884 che egli giudica di Marcantonio e che ha il suo monogramma in un angolo a sinistra. È rarissima. — Landon, n. 177.

Lo schizzo della Venere a matita rossa, si trova nella reale Raccolta delle stampe di Monaco: un disegno all'opposto lo possiede il Roger Fenton di Londra, ma a giudicare dalla fotografia che abbiamo veduta, dev'essere una bozza molto ritoccata del suddetto schizzo.

207. VENERE E AMORE CHE SEGGONO SOPRA DELFINI.

Venere, o come altri credono Teti o Galatea, se ne sta seduta sopra un animale che pare un delfino, ed è veduta di dietro col capo rivolto allo spettatore. Appresso, a sinistra, avvi l'Amore a cavalcioni a un altro delfino, che sprona a camminare percotendolo con una verga. Nel fondo si vede il mare; e questa scena di graziose e vive figure, è di una straordinaria bellezza.

Incisioni. — Marco da Ravenna; Bartsch, vol. XIV, n. 324, che rammenta pure una copia. — Altra copia nella maniera di Marcantonio non citata dal detto Bartsch. Vedi l' Heinecke, *Dictionnaire des Artistes*, vol. I, pag. 351, n. 15, e il Frenzel, *Catalogue de la coll. de Sternberg*, n. 2880. — Piroli, a tratti, in piccolo foglio. — A. Maestri, a colori, in foglio. — Landon, n. 176.

208. VENERE FERITA CHE SI DUOLE CON AMORE.

Seduta sotto un albero e col braccio destro appoggiata ad Amore che è dal lato sinistro, si vede Venere tutta dolente toccarsi la ferita del petto, ma il figliuolo con le gambe incrociate e con l'arco e le freccie, non cura il pianto materno. L'ingenua grazia del soggetto è aumentata dalla bellezza della composizione.

Incisioni. — Agostino Veneziano, 1516; Bartsch, vol. XIV, n. 286, che cita una copia con una stanza invece del paese. — Angiolo Campanella, per le due edizioni della *Schola italiana;* Roma, 1773 e 1806. — Piroli, a tratti, in piccolo foglio. — Michelangiolo Maestri, a colori, in foglio. — L. Pizzi, a punti in un ovale e in foglio. — Landon, n. 172.

La Raccolta Crozat possedeva un disegno a matita rossa, che nel 1765 passò in quella di Isacco Walraven; nel 1778 in quella di A. Rutgers, nel 1800 nell'altra di Plos van Amstel, e dev'essere certamente il disegno che oggi si vede a Vienna nella Galleria Albertina.

Incisioni. — B. Picard, in piccolo foglio, ed è il n. 4 delle sue *Impostures innocentes.* — Copia in 4° di Balzer. — Ferdinando Ruschweyh, in foglio, 1806.

209. GIOVE E ANTIOPE.

Questo affresco è conosciuto pure col nome di Pane e Siringa. La ninfa dopo essersi bagnata nelle chiare acque che le scorrono a' piedi, si ravvia i lunghi capelli seduta all'ombra degli alberi, e volge con vivo movimento la testa dal lato sinistro, dove il dio Pane la spia nascosto dietro le fronde. Dal disegno e dalla composizione sembrerebbe opera di Giulio Romano, e tranne qualche piccolo danno era ben conservata nel 1835.

Incisioni. — Marcantonio; Bartsch, vol. XIV, n. 325, il quale registra anche una bellissima copia. — Angiolo Campanella, per le ricordate due edizioni della *Schola italiana.* — Piroli, a tratti, in piccolo foglio. — I. C. Meulemester, in foglio. — Michelangiolo Maestri, a colori, in foglio. — Landon, n. 175.

210. VENERE CHE SI TOGLIE LA SPINA DAL PIEDE.

La dea piegata a sinistra e seduta all'ombra di un albero con dietro una colomba, si toglie la spina dal piede destro, e secondo la favola, le gocciole del sangue sgorgate dalla ferita, fecero cambiare in rosso la rosa bianca. Molto tempo fa questo dipinto fu staccato, e lo spazio che occupava lo intonacarono; laonde l'abbiamo descritto guardando la copia che esiste nella villa Palatina. Del resto la composizione è bellissima e certamente di Raffaello.

INCISIONI. — Marcantonio: è alta cent. 27; larga 17. Vedi l'Ottley, n. 251. — Marco da Ravenna, ma con un paese di Alberto Duro e con l'aggiunta di un coniglio rannicchiato presso Venere; Bartsch, vol. XIV, n. 321, il quale cita una copia. — Piroli, a tratti, in foglio. — Pietro Audouin, in foglio grande, tratta da un bel dipinto a olio che è nella Galleria di Mannheim, ma con Venere che si calza una pianella. — Landon, n. 171. — Di questa storia abbiamo un'imitazione di un antico incisore italiano, con Venere seduta in una stanza e piegata a manca che si asciuga il piede sinistro: appresso ha un vaso pieno d'acqua e dietro un letto di cui Amore alza le cortine; a sinistra s'apre una finestra a vetri tondi. È in 8°.

211. VENERE E ADONE.

Quest'affresco è noto anche coi nomi di Arianna e Bacco, di Angelica e Medoro. Un giovine seduto sotto alcuni alberi, abbraccia l'amante che gli sta distesa ai piedi e col capo posato sulle ginocchia. Fu colorito da Giulio Romano, e il suo disegno si vede a Vienna nella Raccolta Albertina.

INCISIONI. — Marcantonio e Agostino Veneziano; Bartsch, vol. XIV, n' 484 e 485, il quale cita una copia. — Piroli, a tratti, in piccolo foglio. — Michelangiolo Maestri, a colori, in foglio. — Landon, n. 173.

212. VULCANO E PALLADE.

È detta anche la creazione d'Erectea. Minerva combatte con un uomo barbuto stando dal lato destro: il fondo è paese. La composizione e l'esecuzione del piccolo dipinto sono

così difettose, da doverlo credere lavoro d'uno dei meno abili scolari di Raffaello.

INCISIONI. — Piroli, a tratti, in piccolo foglio. — Michelangiolo Maestri, a colori, in foglio. — Landon, n. 178.

213. SEI AMORI VITTORIOSI.

Ve ne erano sette nella stufetta del cardinal Bibbiena, uno sopra a ciascuna storia; e se tutti hanno molto sofferto, uno è affatto cancellato. Dipinte queste figure su fondo nero, sono bellissime nei contorni, ma eseguite mediocremente. I sei amori furono incisi a Parigi nel 1802 sui disegni del Maestri e stampati in colori dal Coqueret con questi nomi: Amor nobile, Amor furioso, Amor volubile, Amor poeta, Amor pacifico, Amor virile. Con un po' di leggerezza scrisse il Landon (*Nouvelles des Arts*, 1802, pag. 60), che i dipinti originali si vedevano nelle ruine dei Bagni di Livia sul Palatino, mentre tra quegli antichi avanzi non esistono affreschi con Amori. Nè conosciamo alcuna antica opera che potesse somministrare a Raffaello un esemplare degli Amori che fece colorire nella stanza da bagno del detto cardinale; laonde è proprio vero che l'idea del bello così ingenita nel Sanzio, si tradusse in modo così grazioso nelle sue figure e in maggior grado, da non trovare che assai raramente un confronto nelle antiche opere dell'arte. Le composizioni dovevano rappresentare la potenza dell'Amore in tutte le parti della natura; e le sei che esistono anch'oggi sono queste.

1. Amore ritto sopra un carro formato d'una conchiglia, tiene nella destra la freccia e con la sinistra guida le due farfalle attaccate al carro medesimo.

2. Amore ritto su un carro tirato da due delfini, gli guida con un tridente.

3. Amore ritto sopra un carro a cui sono attaccati due cigni, gli percote con una verga.

4. Amore naviga nel mare dentro una conchiglia aperta, e punge con una freccia le due tortore che ci sono attaccate.

5. Amore in piedi dentro un piccolo tino con ruote trascinato da due serpenti, che egli doma percotendoli con un ramo di palma, simbolo di pace.

6. Amore ritto sopra un piccolo carro, guida due lumache che lo trascinano lentamente.

INCISIONI. — Da un disegno del Maestri, stampa a colori del Coqueret, in foglio per il largo; Parigi, 1802. — Michelangiolo Maestri, acquaforte a colori stampata a Roma, in foglio per il largo. — Del medesimo, due acquaforte senza colori, coll' indicazione dove si trovano le pitture e con la dedicatoria al cardinale Leonardo Antonelli. — Piroli, a tratti, in foglio per il largo, presso il Piranesi a Parigi, 1802. — Chapuy, in foglio per il largo. — Landon, n' da 179 a 181.

214. CUPIDO E PANE.

Il rustico dio lotta ridendo con l'amabile fanciullo, il quale ha sospeso la faretra piena di frecce a un albero che gli è presso: nel fondo si vede un paese montuoso con alcune case. Tra i quattro dipinti della vôlta che sono tutti guastati dal fumo e dall' umidità, questo è il solo in cui si scorga il soggetto.

INCISIONI. — Piroli, a tratti, in foglio. — Landon, n. 174.

LOGGE DELLA VILLA PALATINA.

Raffaello non ebbe alcuna parte nelle pitture di questa villa costruita dove era il palazzo degl' imperatori romani; ma siamo costretti a ricordarla, perchè i cinque grandi affreschi che tutti vanno a vedere, sono un' imitazione di quelli descritti or ora, parlando della stufetta del cardinal Bibbiena. In origine la casa era più piccola ed aveva un vestibolo o loggia con tre colonne ioniche, che oggi per le aggiunte che vi furono fatte, resta dentro ad una spaziosa sala. Nel centro della vôlta di detta loggia; si vedono gli stemmi dei duchi Mattei, e ciò basti per farci conoscere che quella famiglia possedeva la villa quando Giulio Romano ci dipinse. Dopo ne furono proprietari gli Spada, i Magnani, i Brunati e i Colucci; dai quali ultimi possessori la comprò un francese, certo abate Rancureuil, che fatti con qualche utile degli scavi nel giardino, la rivendette all' inghilese Carlo Mills.

Sul bianco fondo della vôlta ci sono delle leggiere grottesche, delle piccole storie e delle figurine; questa è benissimo conservata, mentre le pitture delle pareti furono tanto ridipinte, da non poter più giudicare della loro esecuzione. E oltre

che nelle pitture del ricordato sfondo si scorge la maniera di Giulio Romano, la Raccolta Albertina di Vienna conserva un frammento del cartone con Venere e Adone, che è opera di quel bravo scolare di Raffaello: e probabilmente fu lui che costruì e decorò la loggia poco dopo la morte del maestro. La parete di faccia ha tre dipinti; quella a destra due con figure simili al vero, che rappresentano queste cinque storie, le prime tre invenzioni del Sanzio.

1. Venere e Amore a sedere sopra due delfini notanti nel mare.

2. Venere che fa vedere la sua ferita ad Amore, ritto accanto a lei.

3. Venere che si toglie la spina dal piede.

4. Venere e Adone: questa, come la seguente, sono composizioni di Giulio Romano.

5. Giove e Antiope, o Pane e Siringa.

Dal lato sinistro, nella lunetta formata dalla vôlta, avvi il Tempo che toglie le parti virili ad Urano, composizione anch' essa di Raffaello nella ricordata storia della nascita di Venere; e sopra alle due porte si vedono un Amore con la fiaccola dipinto nella maniera dello Zucchero, e un paese con tre Ninfe addormentate alle quali s'avvicina un Fauno. Nella vôlta, dentro un tondo che è nel centro, ci sono le armi dei duchi Mattei, e ai lati, in due stretti lacunari, Ercole con tre donne dinanzi a Giove seduto in trono (probabilmente gli sponsali d' Ercole con Ebe alla presenza di Giunone), e cinque donne che circondano Menmosine, la quale tiene sospeso uno strale sul capo di Amore che gli sta appresso. Nelle cinque donne sono rappresentate altrettante muse: le due a sinistra sonano una la viola, l' altra il tamburino; delle due a destra, la terza ha una pergamena avvoltata, la quinta una maschera. Quest' ultimo dipinto fu dato inciso all' acquaforte da G. Audran: all' opposto, in piccolo foglio per il largo, da Pietro Santi Bartoli. — Landon, n. 212. Dentro a diversi minori lacunari di varie grandezze, sono mostri marini che combattono con Amori: nei dodici tondi i segni dello Zodiaco, e negli altri sette lacunari intermedi, Apollo e le Muse.

VILLA DI RAFFAELLO.

Fu già detto nel primo volume, che Raffaello non possedette mai questa villa distrutta nei tumulti del 1848, quantun-

que si appellasse così; ma ora conosciamo i nomi di alcuni dei più antichi possessori. Da un marchese Olgiati la comprò nel 1785 il cardinale Giuseppe Doria, poi passò all'avvocato Nelli e finalmente fu riunita al parco del principe Borghese. Nel vestibolo e nelle tre stanze del pianterreno esistevano degli affreschi, ma il vestibolo e due stanze avevano pitture fatte intorno alla metà del secolo decimosesto. Quelle della terza più piccola, se non furono colorite da Raffaello, appartenevano ai migliori tempi della scuola Romana, e vi era un dipinto con disegno di Michelangiolo, un altro cavato da una delle più graziose composizioni del Sanzio, eseguiti da uno dei suoi più celebri scolari. A dir breve, tutti gli ornamenti della stanza avevano ad un tempo un'apparenza semplice e graziosa, bella e nobile disposizione; ma per lo scadimento dei pubblici costumi in Italia si cambiò sventuratamente tutto pel miserabile desiderio delle cose nuove. Fortuna volle però che nel 1844 il principe Borghese ordinasse che fossero levati quei tre maggiori dipinti della vôlta, i quali posti sotto cristalli si ammirano oggi nel suo palazzo di Roma, poichè la fabbrica minacciava di rovinare; e certo allora non prevedeva che pochi anni appresso tutta la villa sarebbe stata demolita per decreto di coloro che capitaneggiavano la romana sollevazione.

Le pareti erano divise da Termini in più compartimenti dipinti a grottesche e con piccole figure. In quello del centro si scorgeva un tempietto con la statua di Diana Efesina, ed era contornato da un fregio fantastico, in mezzo al quale alcuni Genii alati scherzavano con Amorini: nei compartimenti laterali un cigno che galleggiava sulle acque, e fra le grottesche del contorno, due allegri Satiri che sonavano i timballi. Alcune ghirlande di fogliame circondavano i tondi della volta, dentrovi, tra semplici ornamenti, dei genii e fanciulli concordi nello scherzare; e nei più stretti lacunarii corrispondenti sopra alle finestre, vi erano Mercurio e Minerva, i quali non trovandosi quasi mai dipinti insieme, si potrebbe congetturare che la stanza fosse stata fatta colorire da un mercante amatore delle arti. Quattro ritratti di donna erano in due tondi nei più grandi lacunari della volta, circondati essi pure da ornamenti analoghi; una affatto nuda, altra con veste che le copriva mezzo il collo, la terza vestita di bianco con ricami rossi, e la quarta finalmente anch'essa vestita e veduta di profilo. È probabile che in esse fossero ritratte delle parenti o amiche del proprietario della villa, non certamente le amanti di Raffaello come si

dissero e come per tali le incisero il Godefroy e l'Aubert nella *Recueil d'estampes gravées d'après des peintures antiques italiennes*, di A. B. Desnoyers, disegnate nel 1818 e 1819, e pubblicate a Parigi nel 1821. Vero è che fra gli otto ritratti femminili della citata Raccolta, si vede eziandio l'intaglio dell'amante del Sanzio cavato dal dipinto del palazzo Barberini; ma tanto quello quanto altri tre ritratti, sono copiati dagli affreschi della villa Lante sul Gianicolo, che, come è noto, fu costruita con disegno di Giulio Romano e da lui adornata di pitture per Baldassarre Turini, dopo la morte del maestro. E tornando ora a ragionare dei dipinti della villa di Raffaello, diremo che quelle figure alte ma eleganti colorite a fresco con molta morbidezza, rivelano la maniera di Perino del Vaga, e che le due più grandi pitture con le composizioni di Michelangiolo e di Raffaello, è probabile che fossero eseguite dallo stesso Perino. Quella del Buonarroti rappresenta i Vizi che assalgono la Virtù; quella del Sanzio il matrimonio d'Alessandro con Rossane. Quanto al dipinto del centro con Vertunno e Pomona, pare composizione d'uno scolare di Raffaello, ma non di Perino, essendo di una maniera affatto differente dalla sua. Anzi a quest'ultima si diedero vari titoli: e chi ci vide Alessandro e Rossane che si alzano dal letto; altri la chiamò la Festa dei Fiori, altri Venere e Adone. Col primo titolo fu incisa da un orefice fiorentino segnatosi col monogramma I. F, 1542; stampa citata dal Bartsch a pag. 502 del vol. XV. Del resto la composizione di quest'intaglio è nella maniera di Michelangiolo; e questo bastò per attribuire l'invenzione a Baccio Bandinelli, sebbene il dipinto non abbia nulla della scuola del Buonarroti. Riguardo poi alla ricordata composizione di quest'ultimo con la Virtù assalita dai Vizi, notiamo soltanto che il prezioso disegno originale a matita rossa si trova nella reale Galleria di Londra. È alto cent. 23, largo 34.

Incisioni. — Niccola Beatricetto col titolo: *Mich. Ang. Bonaroti inv.* — Diana Mantovana: quest'intaglio è citato nel Catalogo della Raccolta del duca di Buckingham. — F. Bartolozzi, a punti. — A. Maurin, litografia cavata dal dipinto, in foglio per il largo col seguente titolo: *Les Vices assiégeant la Vertu. Mich. Ang. inv.*

215. MATRIMONIO D'ALESSANDRO CON ROSSANE.

Di questa sola composizione ci dobbiamo occupare, in cui Rossane pudicamente timida, sta seduta sulla sponda del letto dove due Amori sono intenti a toglierle il velo e i calzari. Alessandro spogliato della corazza, è condotto da un Amore davanti alla donna, alla quale offre una corona: dietro a lui sono Efestione con una fiaccola e Imeneo che col gesto accenna la fidanzata. A destra altri Amorini scherzano con le armi abbandonate: sei alzano lo scudo su cui sta seduto uno di loro, un altro sostiene il giavellotto e un altro si nasconde nella corazza. Fu già avvertito che Raffaello imitò il dipinto di Ezione descritto da Luciano, il quale nel suo *Erodoto* racconta, che come questo insigne storico fu coronato nei giochi olimpici per il suo libro concernente le nove Muse, così Ezione ottenne il premio per il quadro delle Nozze d'Alessandro con Rossane, e in pari tempo fu proclamato uno dei più distinti pittori della Grecia. E tanta fama procurò quel bellissimo dipinto all'artista incoronato, che Prosenide allora capo dei giochi olimpici, gli diede in moglie la sua figliuola; laonde, aggiunge lo storico, il dipinto del matrimonio di Alessandro fu come prognostico al pittore dei suoi sponsali. Confrontando la descrizione di Luciano che vide la pittura in Italia, con la composizione di Raffaello, si conosce quanto somigliano fra loro; la qual composizione fu dipinta a fresco con quella grazia tutta sua da Perino del Vaga e non da Raffaello come credono coloro, che certamente non studiarono abbastanza la forza del colorito e la perfezione del disegno nelle opere del nostro celebre pittore. E per meglio intendere la délicatezza di quella invenzione e lo squisito sentimento del bello che il Sanzio trasfuse nella ricordata storia, bisogna vedere il maraviglioso schizzo a matita rossa con figure nude, che conserva la Raccolta Albertina a Vienna.

INCISIONI DELLO SCHIZZO. — Nic. Cochin, all'opposto, per il *Cabinet Crozat.* — Pilizotti, bella litografia.

Un disegno con figure vestite è nella Raccolta del Louvre; un altro che esiste in Inghilterra, fu comprato per 50 fiorini alla vendita della reale Galleria dell'Aia, fatta nel 1850.

INCISIONI DEL DISEGNO. — Iacopo Caraglio, all'opposto; Bartsch, vol. XV, pag. 95, n. 62. — Copia del suddetto all'opposto, cioè con Rossane a sinistra. Nel margine si legge: *Ecco*

Rossane.... ardore. È in foglio per il largo e nella maniera del maestro del Dado. — Antonio da Trento, incisione in legno a chiaroscuro, in foglio per il largo. — Conte Caylus, in foglio per il largo, con una stampa colorita dal Lesueur per il *Cabinet Crozat*, n. 86.

INCISIONI DELL' AFFRESCO. — Giovanni Volpato, in foglio per il largo, 1772, per la *Schola italiana* dell'Hamilton; Roma 1773. — Landon, n. 306. — Secondo un annunzio inserito nel *Giornale delle belle arti* (Roma, 1785, pag. 13), Francesco Saverio Gonzales aveva deliberato d'incidere con suoi disegni tutti i dipinti della villa di Raffaello in due tavole grandi e in cinque piccole, e di farle pubblicare dagli editori Bouchard e Gravier di Roma. E secondo una notizia avuta dalla cortesia del consigliere Sotzmann di Berlino, sarebbero state pubblicate tre stampe colorite a tempera degli affreschi più grandi, fino da quando la villa era posseduta dal cardinale Giuseppe Doria. Certamente sono le tavole dell'opera sopra ricordata, ma noi non l'abbiamo mai vedute. — I. G. A. Frenzel, a tratti, Dresda, 1823: due stampe hanno ornamenti; tre i maggiori dipinti e la veduta della villa. — Paolo Fidanza, due teste di donna in tondi che portano i numeri 34 e 36 delle *Têtes choisies des personnages illustres*, etc.; Roma, 1785. — Le quattro teste muliebri pubblicate nell'opera del Desnoyers l'abbiamo ricordate di sopra.

È una manierata imitazione della storia d'Alessandro e Rossane l'intaglio cavato da un disegno di Carlo Metz, in foglio grande per il largo. — Anche A. Coypel si servì di quella composizione per fare un cartone secondo il gusto de'suoi tempi, da servire per un arazzo, che fu intagliato in grande stampa da F. La Cave.

216. RITRATTO D'ANTONIO TEBALDEO,

nato a Ferrara nel 1463, morto nel 1537.

Così scriveva Pietro Bembo al cardinal Bibbiena nella lettera del 19 aprile 1516: « Raffaello, il quale riverentemente » vi si raccomanda, ha ritratto il nostro Tebaldeo tanto natu- » rale, che egli non è tanto simile a sè stesso, quanto gli è » quella pittura. Ed io per me non vidi mai sembianza veruna » più propria. » Questa è la sola notizia che abbiamo intorno a quel ritratto perduto: e sebbene il Vasari ci assicuri che il

Sanzio ritrasse il suo amico Tebaldeo nell'affresco del Parnaso, oggi non è possibile distinguerlo con certezza, e solo possiamo congetturare che sia quel poeta barbuto ritto a destra presso le Muse; poichè nel 1516 egli era entrato nel cinquantesimo terzo anno. La qual cosa dà una smentita al Longhena (pag. 241 e 638 del Quatremère), il quale credette di ravvisare questo poeta nel ritratto da noi veduto nel 1835 presso gli eredi di Michele Scarpa a Pavia, e che ora si trova appresso il suo fratello alla Motta, tra Treviso e Udine. Egli è un uomo di circa trentacinque anni, alquanto piegato a destra, con barba corta, con capelli lunghi fino alle spalle e con una berretta a fettucce. Nella man destra tiene un rotolo di carte, con l'altra s'appoggia ritto ad un parapetto: al collo gli si vede la camicia bianca pieghettata; ha una larga veste nera guarnita di pelli. Il fondo rappresenta una parete di stanza, dalla cui apertura a sinistra si scorge un paese con casamenti presso un ponte. Questo bel ritratto certamente di Raffaello e della sua miglior maniera romana, ha sventuratamente sofferto, ed è stato goffamente ridipinto, ma si conosce sempre che la testa e le mani erano disegnate e colorite benissimo. Non così può dirsi dei panni che mancano di morbidezza, e del paese che pel colore brunetto non usato da Raffaello, pare di maniera olandese: però è probabile che sia anche più scuro, per causa della vernice bituminosa con cui lo imbrattarono. Dicono che fu comprato da un certo abate Ceretti, e che appartenesse alla Galleria di Modena: questo è quanto sappiamo della sua provenienza. Nell'edizione italiana dell'*Istoria di Raffaello* ec. del Quatremère de Quincy, si vede disegnato ed inciso da G. Garavaglia.

217. RITRATTI DI ANDREA NAVAGERO E DI AGOSTINO BEAZZANO.

Raffaello ritrasse in busto questi due scrittori veneziani dentro una tavola larga, per il comune amico Pietro Bembo. Il Navagero nato nel 1483 e morto nel 1528, piega il capo verso la spalla destra e guarda lo spettatore con espressione maschia e alquanto rozza, ma con occhi che indicano furberia e ingegno. Ha corta barba cresputa e di colore scuro; porta in capo una larga berretta a modo di turbante. Il Beazzano invece guarda con dolcezza e tranquillità; e la sua figura grassoccia e gioconda rivela una certa bontà d'animo, non per ciò è meno vi-

vace. Dalla fronte spaziosa e dall'espressione della bocca, si conosce che fu uomo di bell'ingegno e di molto sapere: i capelli divisi gli scendono fino alla nuca e sono coperti da berretta nera. Non ha barba; è vestito di un giustacuore nero da cui vien fuori la camicia bianca che gli squadra sotto il collo, e gli si vede appena una parte della mano. E poichè nella lettera di Pietro Bembo del 1516 è detto, che il Navagero doveva tornarsene a Venezia per le feste di Pasqua, possiamo credere che Raffaello colorisse i ritratti intorno a quel tempo, nella circostanza della loro improvvisa partenza, come ricordo dei felici giorni passati con loro a Roma e a Tivoli. Della qual gita a Tivoli, si parla nel passo di una lettera del Bembo da noi riportato a pag. 133 del primo volume; ma quanto ai ritratti, il più antico documento è l'opera dell'Anonimo Morelliano, dove a pag. 18 sono così ricordati: « In casa di messer Pietro Bembo in Pa» doa.... el quadro in tavola delli ritratti del Navagiero e Beaz» zano fu de mano de Raffael d'Urbino. » Però anche lo stesso Bembo gli rammenta in una lettera scritta da Villa Bozza ad Antonio Anselmi il 29 giugno del 1538: « Consento, egli dice, » che sia dato a Beazzano il quadro con le due teste di Raffaello » d'Urbino, e che voi glie lo mandiate e lo preghiate di pren» dersene cura affinchè non gli accada disgrazia. E se volete » mandarglielo incassato, fate come vi parrà meglio. » (Vedi *Lettere pittoriche*, vol. III, pag. 251). Quel che accadesse di quel dipinto non lo sappiamo, ma esiste una buona copia in tela che il Beazzano fece probabilmente eseguire quando nel 1538 ebbe presso di sè l'originale; la qual copia si trova a Roma nella Galleria Doria, creduti i ritratti degli antichi giureconsulti Bartolo e Baldo. E con tali nomi furono citati anche nella *Descrizione di Roma* del 1727, quando il quadro faceva parte della Raccolta Aldobrandini; però sono certamente i ritratti dei predetti due scrittori, come possiamo accertarcene confrontando quello del Navagero del Museo di Berlino, colorito da uno scolare di Tiziano, sul quale si legge: ANDREAS NAVGERIVS. MDXXVI. Nella copia poi del palazzo Doria benissimo eseguita nella maniera veneziana, si vede imitata quella grazia di colorito che è tutta propria di Raffaello.

Le due teste furono incise all'acquaforte da Paolo Fidanza con i soliti nomi di *Bartolo da Sassoferrato; Baldo, discepolo di Bartolo*, e furono pubblicate nelle *Têtes choisies de personnages illustres;* Rome, 1785, tav. di n. 2. Nella Galleria di Madrid si vedono sotto i numeri 901 e 909 le copie dei due ritratti divisi

e con le mani, ma oltre ad essere molto anneriti, non sono da paragonare per l'esecuzione alla copia del palazzo Doria.

218. MADONNA DELLA SEGGIOLA.

Tondo in tavola con più che mezze figure, del diametro di cent. 76.

La Vergine abbraccia il Divino Figliuolo seduto sulle sue ginocchia, avvicinando il suo capo a quello del Bambino: ambedue guardano lo spettatore, essa con una grazia inesprimibile, egli con aria di testa calma ed ingenua. Il capo di Nostra Donna è adorno di un panno a righe che le scende sul dietro, ed ha le spalle coperte da una ricca stoffa guarnita di penero. A destra avvi san Giovannino con la croce di canna fra le braccia, che alza gli occhi al cielo congiungendo le mani in atto di adorazione. Nel campo si vede parte della seggiola che le fece prendere quel nome. Il colorito di questo capolavoro è lucido e chiaro nonostante la forza di alcune ombre, e la pittura ha qualche cosa dell'affresco; il che farebbe supporre che Raffaello lo dipingesse nel tempo in cui eseguiva le grandi storie Vaticane: oltre di che la maniera vera, ingegnosa, franca e magistrale del dipinto avvalorerebbe questa congettura. Noi avemmo occasione di vedere la tavola da vicino sopra un cavalletto, e fummo maravigliati nel notare che, qualche volta, il pennello corse così libero da non fondere alcuni colori, che i contorni non sono sempre ben decisi, e soltanto le teste della Vergine e del Bambino Gesù furono dipinte con maggior diligenza. Ma i toni sono così naturali e disposti gli uni accanto agli altri con tanto giudizio ed intelligenza del chiaroscuro, che a una certa distanza essi sembrano quasi fusi con grande morbidezza.

Questa Madonna si trova registrata fino dal 1589 nell'Inventario della Tribuna di Firenze; e il pittore Antonio Fedi possedeva due piccoli schizzi incisi nell'opera del duca di Luynes, che oggi si trovano nella Raccolta Wicar a Lilla. Ci fu poi riferito che nella Raccolta del Sierakowey vedevasi un cartone originale quadro, con figure intere, disegnato a matita nera, ma non ne sappiamo altro, ed è impossibile poter dire se fosse quello venduto nel 1818 al conte Looz dagli eredi del proposto Inghirami di Volterra.

Incisioni. — *Servaettius Raeven sculp.* in 4°. — Copia della ricordata, all'opposto, in 4° piccolo. — Anonimo, in uno ovale in 4°, con l'indicazione di un'indulgenza concessa da Grego-

rio XIII. — Aeg. Sadeler sc., in 4°, col nome dell'incisore e senza. — Giov. Domenico Picchianti, all'opposto, in 4°. — Fr. Ant. Lorenzini minore conventuale, alla maniera nera, in 4°. Le prime impressioni hanno una dedicatoria al principe Eugenio; le seconde all'imperatrice Anna, le terze al duca di Sackville. — Ferdinando Gregorj, 1768, in foglio grande, con la bella cornice del quadro originale e con la dedicatoria all'imperatrice Maria Teresa. — Lo stesso, con altra cornice e in 4° grande; 1785. — Gregori inv., Firenze: è a punti in 4° piccolo. — F. Bartolozzi, a punti e a colori, in 4° piccolo, 1778. — Violante Vanni con le iniziali V. V. e la scritta, *Quem caeli capere:* acquaforte in 4° piccolo. — I. M. Preisler, Copenh., in 4° grande. — Aubry *exc.*, in 4° piccolo. — Il Bambino Gesù dentro una larga ghirlanda di fiori, all'opposto, in 4°. — Manuel Salvador Carmona, 1795, in 4° grande, da un debole disegno di M. Mengs. — Anonimo, *apud Ioan Volpato*, brutta stampa in 4° piccolo. — Raffaello Morghen, cominciata a Roma e compiuta da Giuseppe Calendi, n° 164, in 4°. — Lo stesso, 1793, ma un poco più grande della ricordata stampa, e il tondo chiuso in un quadro. È eseguita a Firenze, e le prime impressioni hanno l'indirizzo di Niccola Pagni e Giuseppe Bardi; le seconde quello del Pagni soltanto; le terze sono senza dedicatoria e col solo stemma del marchese Manfredini; le quarte con la dedicatoria in lettere di color bigio; le quinte con l'indirizzo di P. Bettelini di Roma; le seste con quello di Niccola de Antonj. — Lo stesso Raffello Morghen, eseguita nel 1832 quando aveva settantacinque anni. È una stampa del diametro di 6 centimetri. — Lasinio, a punti, in 4° piccolo. — Augusto Boucher Desnoyers, in 4°. — I. G. Müller, in 4°, per il *Musée Napoléon.* — I. C. Ulmer, in 4°. — Giovita Garavaglia, 1828, in 4° grande, con la dedicatoria al Granduca di Toscana. — E. Duponchel, in piccolo foglio, per l'opera del Wicar. — R. U. Massard, in 8°, per la *Galérie Filhol.* — Giuseppe Calendi, in 4°; copia della stampa di Raffaello Morghen. — Weber, a Trèves, in 4°, all'opposto, con la dedicatoria a B. Hribert di Dalberg. — A. Karscher, a Mannheim, in 8°. — Pietro Vedovato, a punti, diretto da A. Suntach. È una stampa all'opposto in piccolo foglio, 1812. — Gaetano Vascellini, brutta incisione in 4°. — Pietro Zancon, a punti, in 4°. — F. V. Durmer, brutta stampa a punti, in 4°; Vienna 1794. — I. Eissen, copia dell'incisione di Morghen, stampa del diametro di 6 centimetri. — L. Lizzi, stampa grande, 1803. — Girolamo Carattoni e Iacopo

Mercore, in 4°. — I. B. Cecchi, in 4°. — L. Guidotti, in 4°. — Antonio Nardello, a punti, in 4°. — Alessandro Contardi, in 4°. — Della Bella, in 4°. — Adriano Schleich, in 4° piccolo. — H. Petersen, in 4° grande. — C. Schuler, in foglio. — P. Pelée, in foglio. — Antonio Perfetti, 1850, in foglio. — E. E. Schaffer, 1851, in foglio grande. — L. Schoeninger, in galvanografia Monaco, 1843. — Girolamo Tubino, litografia in 4° grande. — Emilio Lassalle, 1852, litografia grande quanto il dipinto.

Incisioni cavate da un dipinto di forma quadra senza il san Giovannino, che era a Madrid e si trova ora nella Raccolta del duca Wellington a Londra. — Pietro Schuppen, 1661, in un tondo, all'opposto, e in 4° grande. — Copia della ricordata stampa col Bambino Gesù a destra. — In un ovale, all'opposto, in foglio; Parigi, presso N. Langlois. — C. Galle *exc.*, ovale in foglio col titolo: *Mater divinae gratiae*, etc. — W. Sherwin, in un ovale, all'opposto e alla maniera nera: è una brutta incisione. — Giov. Rodz, in 4° piccolo. — Da un dipinto che si vede nel reale palazzo di Madrid, dentrovi la Madonna col Bambino Gesù solamente, con a destra un libro presso una lampada accesa; incisione di Bartolommeo Vazquez, 1785, in piccolo foglio quadrato. — Anonimo, in 12°, con le sole teste della Vergine e del Divino Figliuolo.

Moltissime sono le antiche copie di questo quadro,[1] ma ricorderemo soltanto quella che dalla Galleria Giustiniani passò nel Museo di Berlino, e l'altra che è nella sagrestia della chiesa di san Luigi a Roma, ec., ma nessuna ci dà nemmeno un'idea della perfezione dell'originale.

219. MADONNA DELLA TENDA.

Tavola con più che mezze figure, alta 78, larga 54.

È una composizione alquanto simile alla Madonna della Seggiola, con Nostra Donna seduta a sinistra di profilo, la quale circonda col braccio destro il Divino Figliuolo, che le sta in grembo e lo contempla amorosamente, mentre egli, con un vivo movimento, volge il capo, e pare che ascolti san Giovan-

[1] La Galleria di Bordeaux (n° 342 del Catalogo stampato nel 1855) possiede un antico arazzo donato dal Governo nel 1811, dentrovi la Madonna della Seggiola, il quale è molto prezioso perchè cavato da un cartone dove Raffaello rappresentò la celebre Madonna tutta intera e ritta, di cui il quadro della Galleria di Firenze ha soltanto la figura fino ai ginocchi. (*Nota di Lacroix.*)

nino che gli sta ritto dietro in adorazione. La Vergine ha il capo coperto con ricco ed ornato panno, e dalla tenda del fondo prese il nome questa Madonna. Della quale esistono molte ripetizioni: Antonio Conca (*Descrizione Odeporica della Spagna;* Parma, 1793–1797) e il P. Ximenes, ne citano una che era negli appartamenti dei prelati all'Escuriale, dicendola una delle più belle opere di Raffaello. Madama Humboldt la vide nel 1808 appresso il principe delle Asturie, come si legge nel programma del *Jenaer Literaturzeitung* del 1809, pagg. V–VIII. Ma fu rubata, e secondo il Buchanan (vol. II, pag. 242) passò in Francia nel 1813 e di là in Inghilterra, dove fu comperata da sir Tom. Baring per 4000 lire sterline, il quale la cedette per 5000 al re Luigi di Baviera, allora principe reale, ed è ora nella Pinacoteca di Monaco. Tuttavia è da avvertire che non possiamo sempre credere alle notizie del Buchanan, tanto più che molto tempo prima del trasporto di quel quadro in Inghilterra, e cioè intorno al 1789, I. Purling possedeva una tavola simile alla Madonna della Tenda; laonde è da dubitare che sia la stessa di Monaco, bel dipinto che crediamo uscito dalla bottega del Sanzio. Un'altra simile Madonna l'acquistò a gran prezzo il re di Sardegna, allora principe di Carignano, dal professor Boucheron di Torino, ed è quella che il cardinal delle Lanze donò alla bella contessa Piossasco poi Porporati, alla cui morte l'ereditò la contessa Broglio sua figliuola, che la fece vendere per 800 lire. È una copia senza espressione; le nubi del fondo sono dure di contorno e di colorito. Nel 1835 fu da noi veduta altra copia a Roma nel palazzo Albani, eseguita nella maniera di Perino del Vaga, che ha per fondo un muro invece della tenda e un'altra parimente antica con lo stesso fondo e un po' di cielo a destra, è nell'Accademia di Vienna. Un disegno che certamente fu il primo schizzo, si trova nella Raccolta del duca di Devonshire a Chatsworth.

Incisioni del dipinto che è in Inghilterra — *P. W. Tomkins, late pupil of Bartolozzi, publ. aug. 20, 1789. The Virgin, Child, and S. John, from a most capital and perfect picture by Raphael in the Collection of J. Purling, Esq.* È in 4° piccolo, a punti, e stampata a colori. — H. W. Ritter, copia della ricordata stampa in 4° piccolo, con la dedicatoria a Girolamo Napoleone e l'indirizzo del Silberberg a Francoforte sul Meno. — Hopwood, *London, publ. by W. Lewis and c.°:* è a punti in 4° piccolo. — Vedovato, appresso Ant. Suntach; Vienna, 1796: è parimente a punti, all'opposto, in 4° piccolo. — Paolo Toschi, in foglio,

col titolo, *Madonna della Tenda;* incisione cavata dal quadro di Torino. — Gio. Carlo Thevenin, in foglio grande, 1852, col titolo la *Vierge à la Croix,* intaglio cavato dal dipinto di Monaco.

220. MADONNA DEI CANDELABRI.

Tondo del diametro di 65 centimetri.

Nostra Donna col Divin Figliuolo in grembo, volge il capo dal lato destro in modo da vederla di faccia: guarda in basso, e a' suoi lati sono due angioli in piedi, de' quali si scorgono appena le teste e un po' le mani con cui sostengono i candelabri.[1] Il fondo è scuro; e se la Vergine e il Bambino Gesù sono di mano del Sanzio, non può dirsi lo stesso degli angioli così duri di disegno, senza espressione, e tanto simetricamente disposti da non dubitare che fossero aggiunti molto tempo dopo da un mediocre pittore. L'aria della testa della Vergine è bellissima e d'una sublime maestà; Gesù Bambino disegnato correttamente è vivo vivo, sebbene fosse restaurato in alcune parti; il manto poi della Nostra Donna ha un tono piuttosto freddo, quantunque il quadro sia in generale d'un forte colorito. Questo tondo passò dalla Galleria Borghese in quella di Luciano Bonaparte, poscia in quella ducale di Lucca, e ora si trova a Londra presso il Munrò.

Incisioni. — Ernesto Moraces, 1796, in 4° piccolo; incisione cavata dal quadro di casa Borghese. — Pietro Bettelini, in 4°. — M. Blot, in 4°. — A. Fabri, per la *Galleria di Luciano Bonaparte,* n. 134. — Johannes Folo; Roma, in 4°, senza gli angioli. — I. Droda, 1809, in foglio, con alcuni cambiamenti e Gesù Bambino in mezza figura. — Presso Fr. Janet; Parigi, in 12°. — A. Bridoux, 1841, in foglio, senza gli angioli ma con un candelabro a destra. — Lévy, in foglio, 1852, con i candelabri. — E. Eichens, litografia in foglio, 1843.

Narra il Pungileoni nell'*Elogio storico di Timoteo Viti,* pag. 73, che il suo scolare Pietro Antonio di Battista Palmerini d'Urbino, fece una copia di questo quadro, dalla quale alcun

[1] Questa maniera di rappresentare Nostra Donna in trono con angioli ai lati che sostengono i candelabri, è antichissima, e qualche volta di un'esecuzione molto bella. Per esempio sulla porta laterale della chiesa d'Aracoeli in Campidoglio, vi è un mosaico di stile bizantino con la stessa composizione e con figure intere. Nel qual mosaico di carattere veramente grandioso, sembra si sia voluto mirabilmente esprimere il mistico concetto di *Cristo luce del mondo.*

tempo dopo il pittore Consoli ne cavò un'altra assai inferiore. E una terza la vide il Goede in Londra appresso l'Agars, come riferisce nel suo *Voyage en Angleterre*, vol. IV, pag. 74, la quale è probabile che fosse quella posseduta dal principe di Carignano e poi dal duca di Choiseul.[1]

221. GESÙ CHE PORTA LA CROCE.

Tavola trasportata in tela, alta 3.22 larga 2.33.

In questo dipinto chiamato pure lo *Spasimo di Sicilia* perchè era in Palermo nella chiesa di santa Maria dello Spasimo, si vede Cristo caduto in terra sotto la croce, che si volta verso le sante donne piangenti, fra le quali è la sua addoloratissima Madre, che sostenuta da san Giovanni e dalla Maddalena, stende le braccia verso il Divino Figliuolo. Una delle donne inginocchiata nel primo presso, alza il velo della Vergine; e dietro a lei un'altra congiunge le mani con espressione di vivo dolore. Simone Cireneo si è gia caricato della croce per portarla, mentre un soldato volge la lancia verso il Salvatore per stimolarlo a camminare, e un altro cerca di rialzarlo tirandolo con una fune. Un cavaliere va innanzi a tutti, e dalle porte della città sboccano fuori giudici romani, popolo e soldati a cavallo: nel fondo si scorgono i due ladri condotti essi pure al Calvario.

Questo capolavoro giustamente lodato da Mengs che lo presentò come modello nella disposizione, in cui il concetto è chiaramente espresso, dove non manca nulla, tutte le figure sono necessarie, e tutte nell'atteggiamento e nell'espressione contribuiscono all'armonia delle parti; dove le arie delle teste sono d'un' ammirabile verità, e nel Salvatore si manifestano a un tempo la divina maestà e gli umani patimenti del corpo, da dare all'arte cristiana un non paragonabile ideale. Che se poi lo stesso Mengs ravvisò in Cristo le forme dell'Apollo e di Giove, questo strano paragone deriva dai concetti estetici di quei tempi; poichè non solo non si scorge alcuna somiglianza del Redentore con quelle pagane divinità, ma anzi tale pietosissima figura è del tutto contraria alle idee dell'antica Grecia e alle rappresentazioni dell' Olimpo. Ed è notevole la mano

[1] Il celebre pittore francese Ingrès possiede pure una buona antica copia comprata in Italia quarant'anni sono. (*Nota di Lacroix.*)

del Cristo con cui si appoggia in terra, mirabile non meno per la bellezza quanto per l'ideale verità del disegno e della esecuzione: oltre di che la figura debole e delicata del medesimo Salvatore è tanto diversa da quella del Cireneo forte ed energica, e dall'altra del manigoldo che ha forme fiere e rozze. Sebbene questa tavola fosse fatta per l'altare della grandiosa chiesa del Monte Oliveto, e che Raffaello badasse piuttosto all'effetto generale dell'esecuzione che al minuto compimento dei particolari e alla dolcezza del colorito, tuttavia l'opera è profondamente studiata e condotta con molta diligenza, per modo che tutte le parti di essa rivelano la sublime arte del celebre pittore. Nella pietra che è dipinta sul davanti si legge: RAPHAEL VRBINAS.

Abbiamo narrato nel primo volume di quest'opera, come il quadro pel naufragio della nave su cui era stato posto per trasportarlo a Palermo, giunse galleggiante fino al porto di Genova; che i genovesi non volevano restituirlo, e soltanto si arresero alle richieste del papa; laonde potette esser collocato nel luogo destinatogli, cioè nella chiesa degli Olivetani a Palermo. Filippo IV lo fece togliere di là, compensando il monastero con una rendita di mille scudi, e dopo avere adornato alcun tempo l'altar maggiore della reale cappella di Madrid, passò nella Galleria della città e gli spagnoli lo appellano *La Ioya.*[1] Nel 1810 fu trasportato a Parigi con altri quattro dipinti del Sanzio tolti alla Spagna; ma (racconta il Buchanan) non sembrando sicuro in quella capitale minacciata dalle armi degli alleati, fu offerto in vendita a Londra per 7000 lire sterline come opera di Sebastiano del Piombo e non di Raffaello; ciò che impedì di trovare un compratore.[2] Conchiusa la pace nel 1815 furono restituiti a tutti gli Stati d'Europa i rapiti tesori dell'arte, ma i quadri di Raffaello avevano molto sofferto,

[1] Vedi Richard Cumberland, *Catalogue of several pictures of the king of Spain;* London, 1782. Questo scrittore credette di avere scoperto nel dipinto un piede che non appartiene ad alcuna figura, ma senza dubbio egli non avrà ben considerato le attitudini di molte figure tagliate nelle loro linee.

[2] Non occorre confutare questa ridicola notizia, poichè il Buchanan non rammenta gli speculatori che avrebbero voluto mercanteggiare (con gl' inghilesi) un capolavoro che, secondo l' espressione d' Emerico David, « ne fu depositaria per qualche tempo la Francia. » E lo stesso David aggiunge nel parlare dei cinque quadri di Raffaello trasportati a Parigi dalla Spagna nel 1813: « essi furono accolti col desiderio e coll' ammirazione che meritava la » loro rara bellezza, e possiamo dire che furono oggetto di un culto univer- » sale. » (*Nota di Lacroix.*)

massimamente lo *Spasimo di Sicilia* nelle commettiture della tavola intarlata; laonde fu necessario di trasportare il dipinto sulla tela prima di rimandarlo in Spagna. Questo difficilissimo trasporto si fece a Parigi per interposizione del duca di Wellington sotto la direzione del Bonnemaison. Fu pertanto nel 1822 che i cinque dipinti tornarono in Spagna, e il Cristo che porta la croce adornò di nuovo la Galleria di Madrid. Tranne le traccie delle antiche commettiture, il paese un po' ripulito e alcune danneggiate velature dei panni, il quadro è ben conservato per modo che gli stessi ornamenti d'oro intorno ai panni non hanno sofferto. Finalmente crediamo di dover ricordare senza discuterla, la strana opinione del dott. Kugler, il quale ravvisò in questo dipinto la maniera di Bernardo van Orley, che espresse dopo aver veduto non l'originale ma la copia fatta a Madrid dal prof. Schlesinger per commissione del re di Prussia, in cui quell'artista credette di ripristinare lo splendore del colorito qual'era innanzi.

STUDI.

a) Nell'Accademia di Firenze; disegno a matita rossa per il gruppo delle Marie. — *b*) Nella Raccolta del Weigel a Lipsia; disegno del gruppo dei cavalieri e di altre figure che non sono nel quadro. — *c*) Nel Museo del Louvre; gran disegno a bistro dell'intera composizione, che non è di mano del Sanzio.

Incisioni. — Agostino Veneziano: le prime impressioni sono del 1517, le seconde del 1519; Bartsch, vol. XIV, n. 28. La stampa fu ritoccata da Giovambatista Cavalieri nel 1560. — Copie della ricordata stampa di Francesco Villamena e di un anonimo. Vedi Bartsch che cita queste due copie sotto le lettere A e B. — Anonimo, 1532, da un primo schizzo di Raffaello. — Dalla stampa ritoccata dal Cavalieri, 1565. Nel margine si legge: *Qui non accipit*, etc.: è alta cent. 42; larga, 28. — Diana Mantovana: non abbiamo veduto questa stampa ricordata dallo Zani. — Dom. Cunego, in foglio, *Romae*, 1781. — F. Selma, in foglio grande, 1808. — Giovanni Pestrini, pessima stampa in piccolo foglio. — C. Normand, a tratti, per la Raccolta pubblicata a Parigi nel 1822 dal Bonnemaison, restauratore del quadro. Nella stessa Raccolta si vedono pure alcune teste cavate dal quadro di grandezza simile all'originale. —

Paolo Toschi, in foglio grande, 1832. — Andrea Schleich, incisione in acciaio in piccolo foglio. — G. W. Lehmann, in foglio, 1835. — Bodmer, litografia in foglio. — T. Driendt e E. Dieter, in foglio grande. — Chevalier, litografia in piccolo foglio per il *Musée chrétien*, 1842. — Marino Lavigne, litografia in foglio grande cavata dall'intaglio del Toschi. — Mauduison, incisione in foglio grande. — Landon, n. 296. — Claudina Ant. Bouzonnet Stella: soltanto i gruppi del primo presso senza i cavalieri e all'opposto. È una stampa alta cent. 11, larga 8.

COPIE.

Ce ne sono varie in Sicilia, fra le quali è bellissima quella citata dal Buonfigli e dal Costanzo come originale, dipinta da Deodato Guinaccia, scolare di Polidoro da Caravaggio, che vedesi nella chiesa della Nunziata a Catania, dove, nella chiesa di san Francesco, n'esiste un'altra di maniera un po' dura, ma eseguita molto vivacemente. È segnata *Iacopo Vignerio*, 1541, che fu scolare anch'esso del Caravaggio e visse a Messina tra il 1527 e il 1553. E una terza buona copia di I. Carreño, nato nel 1614, morto nel 1685, si trova nell'Accademia delle Belle Arti di Madrid. La Galleria di Belvedere a Vienna ne possiede un'antica in tavola, grande quanto la metà dell'originale, in cui è scritto: RAPHAEL VRBINAS. Le carni sono quasi tutte un po' rosse, ma meno trasparenti di quelle che si vedono nelle figure di Giulio Romano, e il colorito è più morbido.

222. LA VISITAZIONE.

Tavola trasportata su tela, alta 2; larga, 1.45.

Santa Elisabetta si muove dal lato sinistro per incontrare la Vergine e gli stringe la mano, mentre essa con pudica peritanza appoggia la sinistra sul fianco. Il fondo è paese, dove si scorge il battesimo di Cristo con Dio Padre, che benedice da una parte risplendente del cielo. Dicono che con ciò si volesse alludere al battesimo di Giovambatista Branconio dell'Aquila, cubiculario del papa, il quale donò la tavola segnata veramente così: RAPHAEL VRBINAS . F. MARINVS . BRANCONIVS. F. F. La quale scritta darebbe motivo a fare altre congetture;

ma nella cappella Branconio, che è nella chiesa di san Silvestro ad Aquila negli Abruzzi, dove un tempo stava il dipinto, esiste ancora questa iscrizione incisa nel marmo.

I. C. R.
IO. BAPTISTAE BRANCONIO SPECTATAE VIRTVTIS VIRO MAXX.
PONTT. IVLIO II FAMILIARI AC LEONI X.
INTIMO A CVBICVLO. PROTHONOT. APOSTOLICO ET PARTICIPAN.
INSIGNIVM VTRISQ. DITIONIS ECCLESIAR. S. CLEMENTIS AD
PISCARIAM. S. MARIAE AMBROSIANAE
BORNINACEN. AC DE JVMERIS ABBATI COMMENDAT. VIGILANTISS.
SVMMORVM REGEM AEXTIMATIONE ANNARVMQ. OPVM
MVNIFICENTIA LVCVLENTER AVCTO
PORTVS QUA PLACENTIAM PADVS ALLVIT PRAEFECTO. PRAESTANTIS
IN VRBE EXAEDIFICATIONE PALATII
AC SACELLI HVIVS ORNATV RAPHAELIS VRBINATIS EXIMIA
BEATAE VIRGINIS PICTVRA
SPLENDORE AC PIETATE CONSPICVO
PROLEGATO DEMVM AVENIONIS DESIGNATO SVPREMA HONORVM
AC LVCIS CORONIDE
PRIVSQUAM MVNERE VITA FVNCTO AET. LII DOM. MDXXV.
HIER. BRANC. I. C. ABBAS S. CLEMENTIS AD PISCARIAM
PATRVO MAX. BENEMER. P.
AN. REPARATAE SALVTIS MDCXXV.

Il marchese Nardis riordinando gli Archivi d'Aquila, trovò un documento in cui è detto che Raffaello ebbe 300 scudi dal Branconio in pagamento del quadro: del come poi fosse tenuto in pregio dagli Aquilani, n'è testimonio la provvisione del Consiglio generale in data del 2 aprile 1520, nella quale si ordinò ai priori, ai sacerdoti ed ai custodi della chiesa di san Silvestro, di non permettere ad alcuno, senza eccezione, di copiare il quadro della Visitazione del Sanzio. Giov. Andrea Urbani d'Urbino fu autorizzato nel 1810 a farne una copia per l'altar maggiore della Compagnia dell'Umiltà, e un'altra copia eseguita da Pompeo Cesura d'Aquila, è nella stessa città in casa del marchese Ferdinando Torres. L'originale fu venduto nel 1655 al re Filippo IV che lo fece collocare nell'Escuriale,[1] d'onde lo tolsero i Francesi nel 1813 per portarlo a Parigi; e

[1] Il De Los Santos (*Description del real monasterio del Escorial*; Madrid, 1681, pag. 60) dice che allora si trovava nella sagrestia del palazzo reale.

fu allora messo sulla tela e restaurato, non solo nei punti dove erano le commettiture della tavola, ma eziandio nelle parti alta e bassa della composizione. Oggi si trova nella reale Galleria di Madrid, però in esecuzione del Trattato del 1815 non fu restituito alla Spagna prima del 1822.

È quasi tutto dipinto da Raffaello con tono forte ma morbido, e massimamente la testa di sant' Elisabetta è straordinariamente bella per colorito e per espressione: non così quella della Vergine che attaccata a un collo sottile e delicato, non ha nell'aria quella naturale finezza che si ammira sempre nelle Madonne del nostro pittore. Tuttavia è bellissima e ottimamente colorita; bigia nelle ombre, rossastra nelle mezze tinte e biancastra nei chiari: tuttavia le carni della santa Elisabetta sono di un colorito più caldo. Nel paese si scorge una maniera larga e da maestro, con un tono celeste molto forte nelle parti lontane.

INCISIONI. — Antico anonimo italiano, presso Antonio Lafrerij, in foglio grande, col titolo: *Benedicta*, etc. — A. B. Desnoyers, in foglio, 1824. — Normand, in foglio, a tratti, per l'opera del Bonnemaison (Parigi, 1822), dove si vedono pure le due teste di grandezza simile all'originale. — Estaban Boip., in foglio. — Helmlehner, litografia a tratti. (Vedi Pungileoni, pag. 122.)

223. SACRA FAMIGLIA SOTTO UNA QUERCE.

Tavola, alta 1.43; larga 1.11.

Nostra Donna seduta all'ombra d'una querce, tiene in grembo il suo Divino Figliuolo, il quale si piega innanzi per abbracciare san Giovannino che gli sta ritto dappresso, ma volge il capo verso la Madre che lo guarda con vivo affetto. Il Precursore gli presenta una cartella finta di cartapecora dove è scritto: *Ecce Agnus Dei*, e ambedue i fanciulli posano uno dei loro piedini sopra una culla. San Giuseppe appoggiato col gomito a un frammento d'antica architettura con bassorilievo, contempla quell'affettuoso ricambio di carezze dei due bambini. Il fondo è paese: sopra alla culla si legge: RAPHAEL. PINX.

In generale la composizione è piuttosto fredda, e la Vergine ha qualche cosa della gravità di una matrona: nell'aria delle teste ci manca quella spiritualità che Raffaello seppe così bene ritrarre congiungendola alla bellezza corporea. E fu per

questo motivo che il Mengs nella sua lettera a Antonio Pons (vol. II, pag. 76) opinò, che il quadro fosse eseguito da uno degli scolari sul disegno di Raffaello. E veramente noi ci ravvisiamo la maniera di Francesco Penni, tanto più che la figura del san Giuseppe è assolutamente colorita come alcuni Apostoli che si vedono nella tavola dell'Incoronazione della Vergine, che, come è noto, fu compiuta da quel pittore dopo la morte dell'Urbinate. Ma non ci fu possibile aver notizie intorno al luogo dove si trovava prima questa Sacra Famiglia, che, si crede, fosse trasportata in Spagna ai tempi di Carlo II; e dopo essere stata a Parigi, fu restituita con gli altri quadri di Raffaello nel 1822 e collocata nella reale Galleria di Madrid.

Incisioni. — Giulio Bonasone, in foglio grande, ma senza la querce e con una tenda e una rovina; Bartsch, vol. XV, pag. 127, n. 63. — Diana Mantovana, con la querce, in piccolo foglio; Bartsch, vol. XV, pag. 439, n. 16. — Agostino Caracci, acquaforte con cambiamenti nel paese; Bartsch, vol. XVIII, pag. 66, n. 47. — P. Brebietti, acquaforte in piccolo foglio, Roma. — Anonimo del secolo decimosettimo, nella maniera del Villamena, all'opposto, e in alcune stampe si legge: *Donato Rascioti formis.* Stampa alta cent. 48, larga 38. — Girol. Frezza, Roma: acquaforte all'opposto, in foglio. — A. Macduff, col titolo: *Sacra Christi Familia.* — I. Barry, acquaforte con ombre, all'opposto, in foglio. — A tratti, nella Raccolta del Bonnemaison (*Suite d'études*, etc.; Paris, 1822), nella quale sono anche alcune teste grandi quanto l'originale. — Girolamo Carattoli, dal quadro di Madrid attribuito a Giulio Romano: debole intaglio, in foglio grande.

COPIE.

a) Nella Galleria dei Pitti a Firenze si vede una bella copia certamente fatta sotto gli occhi di Raffaello, dove nel primo presso ci è una lucertola tra le piante, e perciò fu chiamata anche la Vergine della lucertola. È di un tono trasparente, ma di contorni così incerti, da parer duri. Nel catalogo delle pitture di quella Galleria viene attribuita a Giulio Romano, sebbene questo migliore scolare del Sanzio avesse tutt'altra maniera massimamente più viva: ed è altresì un errore l'averla denominata Madonna della Perla. — *b*) Giov. And. Lazzarini (*Opere*, Pesaro, 1806, vol. II, pagg. 8, 45 e 91), cita una tavola dentrovi questa Sacra Famiglia, che si trovava in casa

Almerici di Pesaro, e la tennero lungamente gli Olivieri di quella stessa città. Noi la vedemmo a Roma in casa Dionigi, e ci fu presentata come opera di Raffaello, mentre un tempo portava scritto il nome di Bernardo van Orley. Infatti anche nel paese ha molto della maniera olandese. È una tavola alta 1.14; larga 0.84. — *c*) Il Malvasia (*Felsina pittrice*, vol. I, pag. 45), ricorda un'altra copia appresso il Casali di Bologna. — *d*) In casa Giovannini d'Urbino è pure una copia con un paesaggio, dove in luogo della querce avvi una rovina. — *e*) Fu da noi veduta nella reale Raccolta di Windsor un'altra copia moltissimo annerita, la quale potrebb'esser quella già posseduta da Riccardo Mead, medico del re d'Inghilterra. (Vedasi *Tauriscus*, pag. 158.) — *f*) Nella Galleria dell'Aia, sotto il n. 250.[1] — *g*) Finalmente una copia esiste nella sagrestia della cattedrale di Valenza in Spagna, in cui le ombre sono moltissimo annerite.

224. SACRA FAMIGLIA DETTA DELLA PERLA.

Tavola, alta 1.46; larga 1.16.

Nostra Donna seduta presso una culla, sostiene con la destra il Bambino Gesù che le sta in grembo col capo un po' piegato a sinistra per guardare san Giovannino che, in parte coperto da una pelle, presenta dei frutti al Figliuolo di Dio. Sant'Elisabetta inginocchiata a destra, cinge le spalle della Vergine col sinistro braccio, mentre questa appoggiando il gomito sulla cognata, contempla i graziosi movimenti dei due fanciulli. Nel fondo, dal lato sinistro, si scorge san Giuseppe in mezzo a una rovina, e nel paese a destra sono alcune piccole figure. Questo quadro di un colorito molto scuro, è senza dubbio lavoro di Giulio Romano, ma certamente Raffaello lo perfezionò in alcune parti: oltre di che fu molto ridipinto nella testa e in una delle mani della Madonna e nella coscia del Bambino Gesù. Del resto è eseguito con molta diligenza, ma di una maniera molto studiata come suol fare un giovine artista che accarezza le prime sue opere. La più antica memoria di questa tavola si ha nella seguente lettera pubblicata la prima volta dal Pungileoni, che la cavò dagli archivi segreti di Mantova, e noi la riportiamo tutta perchè vi si parla di altri dipinti.

[1] Porta il n° 236 del Catalogo ed è una bruttissima copia. Vedasi W. Burger, *Musées de la Hollande, Amsterdam et La Haye;* Paris, 1858. (*Nota del Lacroix.*)

« Ippolito Calandra al duca Federigo Gonzaga a Casale
» Monferrato.

» Nella camera dell'arma si mette quel quadro che fece
» Ms. Iulio, et il quadro di papa Leone, et il quadro di V. Exza
» che fece Ms. Titiano et ancho quello che fece Rafaelo da
» Urbino a Roma a V. Exza e quello quadro che sa V. Exza
» che li donò uno Venetiano a V. Exza di quella Donna con
» quello puttino che ha molto lodato Ms. Iulio, et anco se li
» mette un bellissimo quadro di un S. Hieronimo fatto in
» Fiandra a olio che già comprò V. Exza.... Nel camerino dove
» alloggiava la Illma. duchessa quello quadro che fece il Man-
» tegna di quello Cristo in scurto et quello S. Hieronimo de
» Ms. Titiano, et quello che fece Ms. Iulio di S. Catterina,
» quali tutti faranno bello adornamento in detta camera, etc.

» 1531, 28 *ottobre*.

» IPP. CALANDRA. »

Quando Carlo I re d'Inghilterra comperò i quadri del duca di Mantova, questa Sacra Famiglia passò a Londra con gli altri dipinti; ma morto quel re e venduti per decreto del Consiglio di Stato del 1649 tutti gli oggetti d'arte, don Alonzo de Cardeñas, ambasciatore di Spagna, l'acquistò per Filippo IV al prezzo di 2000 lire sterline, e la fece trasportare a Madrid con altre opere d'arte. (Vedi D. Ant. Ponz, vol. I, pag. 73). Appena il re lo vide, disse con ammirazione: ecco la mia perla: e d'allora in poi fu denominata la Madonna della Perla. Il re Giuseppe la portò a Parigi nel 1813, ma dopo essere stata messa sulla tela e restaurata, fu restituita nel 1822 alla Spagna con gli altri quadri di Raffaello; e prima adornò l'Escuriale, poi la Galleria reale di Madrid, dove si trova anche al presente.

SCHIZZI.

a) Nella Raccolta d'Oxford esiste uno studio dal vero a matita rossa per la testa di santa Elisabetta. — *b*) Nella Raccolta del Wicar a Lilla si vede uno schizzo della Vergine col Divino Figliuolo. — *c*) Un altro simile per la Madonna e i due fanciulli si trova a Chatsworth nella Raccolta del duca di Devonshire. — *d*) Studio per la testa di Nostra Donna due terzi del vero, a matita nera e con molte correzioni (noto in Olanda col nome di Madonna del Marchesato), fu inciso dal Picard

nelle *Impostures innocentes*. Passò nelle Raccolte del consigliere L van der Mark borgomastro di Leida (venduto nel 1777 per 125 fiorini), di C. Ploos van Amstel a Amsterdam (venduto nel 1800 per 160 fiorini), dell'Udenbrock, del Smetten e di M. C. Moyet nel 1840 parimente a Amsterdam: oggi si trova in Inghilterra. — *e*) Nella Raccolta delle stampe di Berlino è un altro studio a matita rossa per il san Giovannino.

INCISIONI. — Giovambatista Franco, in foglio grande. Vedi l'Heinecke, pag. 419, n. 8 *a*. — Battista Torbido del Moro, in foglio grande con diverso paese; Bartsch, vol. XVI, pag. 183, n. 12. — Luca Vosterman, il solo gruppo su fondo molto scuro e un po' nella maniera olandese; incisione all'opposto, in foglio, eseguita in Inghilterra. — M. Corneille, acquaforte all'opposto, in 4° piccolo. — De Poilly, all'opposto, con diverso paese e un ponte. — Lo stesso *exc.*, all'opposto, in piccolo foglio e con variato paese. — Presso Vallet, all'opposto, in foglio grande; ma invece del paese il fondo rappresenta una stanza in cui san Giuseppe entra da una porta. — Anonimo, in foglio, a chiaroscuro su fondo bianco. (Tauriscus, pag. 158, n. 14). È forse questa la stampa di E. Kirkall cavata da un disegno di Giov. Francesco Penni che era appresso il dottore Mead a Londra; stampa alla maniera nera, in foglio grande. — Fernando Selma, 1808, in piccolo foglio. — G. Mari, da una copia del dipinto che una volta era in casa dei Canossa a Verona, e si trova ora a Milano appresso il cav. Crivelli. — Narciso Lecomte, 1845: è una bellissima stampa in foglio grande. — Incisione a tratti nell'opera di Bonnemaison (Parigi, 1832), in cui sono pure le teste a imitazione della matita nera della grandezza simile all'originale. — Landon, n. 143.

Un'antica copia del quadro si trova a Venezia nell'Accademia, e fa parte della Raccolta Contarini: è molto annerita.

IMITAZIONI DI QUESTO SOGGETTO.

1. Madonna della Gatta. Narra il Vasari nella vita di Giulio Romano, che dopo aver dato termine, in compagnia di Giovanfrancesco Penni, all'Assunzione di Nostra Donna sugli schizzi di Raffaello, per il monastero di Monte Luce, fece da sè solo una Madonna con una gatta dentrovi tanto naturale che pareva viva, onde il quadro prese il nome dalla gatta. E lo stesso Biografo Aretino dice nella vita di Girolamo da Carpi, parlando dell'ornamento d'una camera fatto per Cesare

Gonzaga di Mantova: « Vi ha messo oltre di questo alcuni » quadri, che certo son rari, come quello della Madonna » dove è la gatta, che già fece Raffaello da Urbino; » laonde è evidente che egli confonde la tavola della gatta con quella della perla, poichè le due composizioni sono perfettamente uguali, e soltanto Giulio Romano aggiunse una gatta nella copia ch'egli fece del quadro di Raffaello. Pare che l'eseguisse per esser collocata sull'altar maggiore di Aracoeli a Roma, dove anch'oggi esiste un'antica ma debole copia con alcuni cambiamenti, mentre la bella copia o imitazione di Giulio Romano era già stata condotta a Napoli sul cadere del secolo decimosettimo, trovandosi descritta nel Catalogo dei *Cento quadri per alfabeto, che si conservano nella Galleria Farnese* (Parma, 1725); e quel dipinto fatto con molta arte è certamente di Giulio Romano. Nè ci pare verosimile la notizia data da Giovambatista Roberti (*Orazione di belle arti*, 1758, vol. VIII, pag. 89) intorno a una terza imitazione, leggendosi che: « Un » quadro di Giulio Romano rappresentante una Madonna *man-* » dato a Perugia, fu detto il quadro della Gatta: » a ogni modo nella detta città non si trova quel dipinto. Della quale *Madonna della Gatta*, si ha un brutto e antico intaglio italiano all'acquaforte, in foglio grande e all'opposto.

La Galleria del Louvre possiede un disegno del ricordato quadro sopra carta bigia, acquarellato e lumeggiato di biacca; e un altro fu venduto con la Raccolta del Paignon Dijonval e passò in Inghilterra. Nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze esiste un cartone a seppia che si dà per cosa di Raffaello, ma il disegno e l'esecuzione sono così deboli, da doverlo attribuire a un suo scolare.

Cherubino Alberti intagliò nel 1582 la Madonna della Perla con alcuni cambiamenti, chè in essa il Bambino Gesù e san Giovannino scherzano con un uccello attaccato ad un filo, e a destra si scorge una ricca architettura d'ordine ionico con la statua di Mosè in una nicchia. È in foglio grande e all'opposto. Bartsch, vol. XVII, pag. 63, n. 40. — Landon, n. 330. — È certo che quest'intaglio fu cavato da un dipinto da molto tempo esistente a Oakover Hall, dimora della famiglia di questo nome nella contea di Derby in Inghilterra, giacchè abbiamo saputo che nel detto quadro vi è la stessa composizione della Madonna della Perla, tranne che i Fanciulli scherzano con un uccello. E dicono che è di un bello e vigoroso colorito, per modo che alcuni intelligenti di cose d'arte l'attribuiscono

a Giulio Romano. — Un'incisione d'antico anonimo italiano, ci fa nota una terza imitazione del detto quadro, con la Vergine, il Divin Figliuolo e san Giovannino che gli presenta dei frutti: in luogo di santa Elisabetta avvi san Giuseppe seduto a destra, e quella santa si vede invece nel fondo della casa a sinistra. Nel paese vedesi un mulino presso un stagno: è alta cent. 20, larga 28. Landon, n. 332; Tauriscus, pag. 161, n. 20.

225. L'ARCANGIOLO SAN MICHELE.

Tavola trasportata sulla tela, alta 2.07; larga 1.05.

Il santo disceso dal cielo con rapido volo, tocca leggermente col piede Satana, che non oppone il suo diabolico furore contro l'onnipotenza divina. L'Arcangiolo alato e vestito fantasticamente, alza la lancia con due mani per colpire il demonio. Una tunica fino ai ginocchi, una corazza a scaglie dorate sul petto, sono le sue vesti: ha la spada appesa alla cintura, le gambe nude con calzari che lasciano scoperte l'estremità dei piedi. Fiamme di fuoco e di zolfo escono fuori dalle fessure della terra, e il paese è roccioso col mare in distanza. Pare che Raffaello volesse esprimere nel san Michele l'ideale della forza e della gioventù, armonizzando nelle forme la grazia dell'adolescenza col vigore dell'uomo in età perfetta, indicando lo spirito angelico nelle rosee carnagioni. E quella figura fa un bel contrasto con l'altra dell'angiolo decaduto, diventato demonio; ed ecco perchè la carnagione così bene studiata in tutte le sue parti, è di un tono tenebroso e scuro. Fedele Raffaello a un giusto sentimento del decoro nell'arte, ottenne con lo scorcio del demonio gettato a terra un ingegnoso effetto, quello cioè che l'occhio non fosse disgustato dalla spaventosa presenza della figura diabolica; poichè la soprannaturale potenza dell'Arcangiolo si manifesta in tutta la composizione, e la stessa deformità di Satana fa meglio risaltare la maestosa bellezza del san Michele, sull'orlo della cui sottoveste azzurra si legge: RAPHAEL . VRBINAS . PINGEBAT . M. D. XVIII. Il tono generale del quadro che per così dire è di tre soli colori distinti, l'azzurro, il giallo e quello delle carni, ha una grande severità; ma le diverse gradazioni dei toni stessi sono così varie, la luce così bene distribuita, che malgrado ciò, il colorito, per quanto sia semplice, è di un effetto meraviglioso. In origine questo dipinto era tutto di mano del Sanzio, ma fu molto rifatto, e la figura di Satana ha molto sofferto: tuttavia è ancora di

grande effetto indescrivibile. Dice il Vasari che Raffaello lo fece per Francesco I re di Francia; ond'è che il P. Dan s'ingannò asserendo nell'opera *Trésors et merveilles de Fontainebleau*, che gliene diede la commissione il papa Clemente VII per il ricordato re: nè meno errarono il Reveil e il Duchesne il vecchio (*Musée de peinture et de sculpture;* Paris, 1828), asserendo che il cardinal Rossi, legato della santa Sede alla corte di Francia, ordinò il san Michele a Raffaello per lo stesso re; imperocchè la verità è, che tanto questo quanto la sacra Famiglia, furono allogati direttamente da Lorenzo dei Medici, che voleva gratificarsi quel re nelle sue ingiuste pretese sul ducato d'Urbino, e a questo fine si recò in Francia. Del che abbiamo sufficienti notizie nella corrispondenza di Goro Gheri pistoiese col datario Baldassarre Turini a Roma, e in quella dello stesso Gheri con Lorenzo dei Medici pubblicate dal Gaye,[1] nelle quali si parla di sollecitazioni fatte a Raffaello per il compimento dei detti quadri, che gli diede finiti nel mese di maggio del 1518, e furono mandati in groppa a muli scortati da uno *dei* garzoni del Sanzio per la via di Firenze e di Lione, mentre

[1] *Carteggio*, ec., vol. II, numeri XC e XCI. « 25 marzo 1518.... Alla » Exc. del duca adviserò quello advisate della diligenzia che vi ha Raffaello » da Urbino in lavorare quelle figure, che ha ordine da S Exc.; il che so » che sarà molto grato a S. Exc. intendere.

» 11 aprile 1518.... La Exc. del duca ricorda, come avete visto per la » sua, che si solleciti Raffaello da Urbino a finire più presto che può quelle » opere che fa per S. Exc., e così vi ricordo che spesso glelo facciate » ricordare.

» .... 15 aprile 1518.... Intendo anco quanto dite del san Michele et » nostra Donna, che fa Raffaello da Urbino: che sarà cosa molto grata alla » Exc. del duca intendere.

» .... 8 maggio 1518.... Circa le picture intenda che nostro Signore » vuole che vadino per terra; faccisi quello che piace a sua Santità. Vedete » riccordare Raffaello che le acconci et facci in modo che per la via non si » guastassino, maxime se piovesse.

» .... 3 giugno 1518.... El lavoro di Raffaello da Urbino crediamo saria » bene mandato per mare fino in Provenza, et come advisate, perchè ande- » rebbe più comodamente e con manco spesa et fastidio, che di lì poi ordi- » neremo quello che se ne abbi da fare.

» .... 17 maggio 1518.... Circa li quadri et picture che ha facto Raffaello » da Urbino, intendo quanto avisate, che non accade dir altro; ha vete facto » bene a dirizzargli alli Barthalini a Lione, dove troveranno ordine quello » haranno a fare. »

Goro Gheri a Lorenzo de' Medici duca d' Urbino (in Francia) da Firenze, 3 giugno 1518. « Le picture che ha facto Raffaello d'Urbino sono a Firenze, » domattina si partiranno li mulatieri che le portano. Raffaello ha mandato » con quelle un suo garzone.

» 19 giugno 1518.... Le figure sono partite per a Lione, le quali ab- » biamo indirizzate a'Barthalini. »

Lorenzo dei Medici si trovava probabilmente a Fontainebleau.[1] Nel primo di essi quadri è credibile che il pittore alludesse all' Ordine di san Michele istituito dal re Luigi XI nel 1469; ma non ha alcun fondamento l' opinione espressa da alcuni recenti storici, che quel soggetto fosse un'allegoria del dovere che incombeva al re di Francia, come primogenito figliuolo della Chiesa e gran Maestro dell' Ordine di san Michele, di combattere le dottrine di Lutero che a quei tempi sconvolgevano l'Alemagna; poichè fu soltanto nella vigilia d' Ognissanti del 1517 che quel frate fece affiggere pubblicamente i quarantacinque articoli contro l' abuso delle indulgenze, a' quali lo stesso papa annetteva così poca importanza, che alle rimostranze dei Padri freddamente rispose: che fra Martino aveva un bellissimo ingegno, e che coteste erano invidie fratesche. (Colomessi, *Opera*, pag. 322). Del resto pare che il quadro del san Michele fosse danneggiato nel viaggio o non gli si avesse cura in Francia, in quanto che tra i conti che dal 1533 vanno al 1546, si legge: « A Francesco di Bologna pittore, la somma » di lire 11, per aver lavorato nel mese d' ottobre a lavare e » togliere la vernice a quattro grandi quadri del re di mano » di Raffaello d' Urbino, e cioè: il san Michele, la santa Mar» gherita, sant'Anna e il ritratto della viceregina di Napoli. » (Vedi Léon de Laborde, *La Renaissance des arts en France*, pag. 33). Nel 1753 il detto dipinto fu trasportato sulla tela dal Picault, che lo restaurò nuovamente nel 1776: poi ebbe altri restauri nel 1800 dal Picault figliuolo, e finalmente lo Hacquin gli tolse con diligenza le tinte che vi erano state sovrapposte, ma è facile comprendere che tutti quei restauri lo danneggiarono moltissimo.

Incisioni. — Niccola Beatricetto; Bartsch, vol. XV, pagine 254, n. 30. — Anonimo francese del decimosesto secolo; intaglio grossolano, alto cent. 46; largo 33. — Antico francese, brutta acquaforte in 8° con questo titolo: *S. Michael diabolum debellans*, etc. — Presso Testelin, solamente il contorno; debole incisione in foglio. — Petrus Lombartus, 1641, in foglio. — Nicola Larmessin, in foglio, per il *Cabinet Crozat*. — Egidius Rousselet, in foglio. — L. Surrugue, in 8°. — I. Haussard, in piccolo foglio. — N. Bazin, presso Mariette, in 8° piccolo. — Presso B. Bazin, in 4°. — Anonimo, presso I. Chereau, con un

[1] Vedi la nota a pag. 190 del primo volume di quest' opera, poichè secondo più recenti documenti pubblicati dal Campori sembra che quei dipinti fossero allogati a Raffaello da papa Leone. (*Nota del traduttore.*)

fregio e il titolo: *S. Michel diabolum debellans.* È una stampa alta cent. 25, larga 19. — F. Chereau, piccolo foglio con la parte superiore centinata. — Ant. Séraphin, presso l'Edelinck, all'opposto, in foglio grande. — I. Godefroy, 1810, in foglio grande. — H. G. Chatillon, in foglio grande. — G. Lüderitz, in piccolo foglio. — Alessandro Tardieu, in foglio, per il *Musée Napoléon.* — Pigeot, in 8°, per la *Galerie Filhol.* — Landon, n. 112.

Nella Raccolta del defunto M. Th. Hope di Londra, esiste una bella antica copia attribuita a Giulio Romano, ma probabilmente fu fatta in Francia da un pittore italiano. Un'altra pur buona, si vede nella Galleria di Schleisheim, e una terza parimente antica e grande quanto l'originale, fu registrata nel Catalogo della Galleria Aguado col nome di Raffaello. A. B. Desnoyers nell'Appendice alla Vita del Sanzio del Quatremère de Quincy, pag. 36, ricorda un altro san Michele che lo stesso Raffaello avrebbe fatto per Carlo V, e che oggi è appresso il Coreil a Marais; però la figura del demonio sembra d'altra mano. E in Parigi si trovano due antiche copie nella chiesa di san Germano e di san Sulpizio, l'ultima delle quali del Mignard.

Uno studio della testa del san Michele colorito sulla carta e attribuito a Raffaello, fu venduto a Parigi il 10 maggio del 1832 dagli eredi del baron F. R. Silvestre, professore di disegno di Luigi XVI: era alto cent. 48; largo 57. E un disegno a bistro di tutto il quadro, andò in vendita all'Aia nel 1850, e lo comprò Sam. Woodburn di Londra per 430 fiorini.[1]

226. GRANDE SANTA FAMIGLIA.

Tavola trasportata in tela, alta 2. 08, larga 1. 38.

Nostra Donna si piega per prendere in braccio il Bambino Gesù che è ritto nella culla: a sinistra sta santa Elisabetta inginocchiata con san Giovannino a cui fa congiunger le mani per

[1] Nel Catalogo dell'opera di Israele Silvestre pubblicato da L. E. Francheux (Parigi, 1857, in 8°), si danno più precise notizie di quel disegno. « Uno « studio di Raffaello con la testa del san Michele fatta per il quadro in cui « quel santo abbatte il demonio, che è ora nella Galleria, fu stimato 4 lire « dal Coypel. L'aveva portato il Silvestre dall'Italia: è dipinto su carta incol- « lata sopra una tavola, e rimase presso la famiglia perchè (si legge nell'in- « ventario) non ci furono compratori al prezzo della stima. Quando nel 1811 « si vendettero i dipinti e gl'intagli posseduti da Giacomo Augusto Silve- « stre, il disegno fu comprato dal Dufourny per 1500 lire. Tornato in « casa Silvestre, andò soggetto ad una seconda vendita nel 1851 dopo la « morte di Augusto Francesco di quella famiglia, ma per il prezzo di 820 lire. » (*Nota del Lacroix.*)

insegnargli a pregare. Dal lato opposto, dietro alla Vergine, si vede san Giuseppe in contemplazione; e presso sant' Elisabetta sono due angioli, l'uno con le braccia incrociate sul petto, l'altro che le alza per spargere dei fiori. Il fondo rappresenta la parete d'una stanza con tenda verde, dove a sinistra si scorge un po' di cielo. Nell'orlo del manto di Nostra Donna è scritto: RAPHAEL · VRBINAS · PINGEBAT · MDVIII.

Il Vasari ricorda imperfettamente questo dipinto nella vita di Giulio Romano: « Ed a olio lavorò sopra un bellissimo quadro d'una Santa Lisabetta, che fu fatto da Raffaello e mandato al re Francesco di Francia, insieme con un altro quadro d'una santa Margherita, fatto quasi interamente da Giulio col disegno di Raffaello: il quale mandò al medesimo re il ritratto della vicereina di Napoli; il quale non fece Raffaello altro che il ritratto della testa di naturale, ed il rimanente finì Giulio. » Dalle quali parole si desume che Giulio Romano abbozzò tutta la pittura della Sacra Famiglia e in parte la terminò; ed ecco spiegato perchè in qualche parte le carni sono di un tono alquanto rosso e le ombre quasi sempre nerastre. E questa osservazione diede motivo ai francesi di giudicare Raffaello non buon coloritore, mentre non solo gli affreschi ma eziandio i dipinti a olio, come la Madonna di Foligno, la santa Cecilia e il quadro di Dresda, ci rivelano in modo abbastanza certo che egli fu uno dei più bravi coloritori. Del resto ci sono in questa Sacra Famiglia delle parti dipinte dal Sanzio, cioè le teste della Vergine e di san Giuseppe, mentre quelle degli angioli sono dure di contorni e secche di colorito. Scrisse il P. Dan nell'opera citata, « che il re di Francia l'acquistò per ventiquattromila lire e se ne vedono molte copie; » ma noi parlando del san Michele, abbiamo dimostrato con la corrispondenza di Goro Gheri, che Raffaello fece anche questo quadro per Lorenzo dei Medici: laonde cadono da sè tutte le graziose e strane storie concernenti questi due quadri, il re Francesco e Raffaello, le quali non meritano di esser più ricordate. Ma ecco in fine ciò che dice l'Usteri intorno a questo quadro in una nota alle *Lettres de Winkelmann à son ami en Suisse*, 1788, pag. 83: « La grande Santa Famiglia di Raffaello era un tempo a Versailles sopra un camminetto, e dobbiamo al Wille (l'incisore di Koenigsberg a Parigi) se fu tolta dal fumo e collocata in un'anticamera senza cammino. » Ma siccome la tavola aveva molto sofferto, il dipinto fu trasportato sulla tela, che è oggi in discreto stato di conservazio-

ne, tranne quel color bruno che ha preso a cagione del nero-fumo adoperato da Giulio Romano nell'abbozzarla.

Incisioni. — Nella maniera del Caraglio: in alto a sinistra si legge, *Ave, Maria.... amen;* in basso, a destra, ci è qualche volta il monogramma R. V. La stampa è alta cent. 42, larga 28. Vedi Heinecke, n. 1. — E Rousselet, Le Blond *exc.*, all'opposto, in foglio grande. — C. Duflos, all'opposto, in 4° piccolo. — Presso N. Bazin, all'opposto, in foglio piccolo. — G. Edelinck, all'opposto, in foglio. È una bellissima stampa: nelle prime impressioni non ci sono gli stemmi del Colbert, nelle seconde sì, e nelle terze furono tolti. — I. Frey, all'opposto, in foglio, per il *Cabinet Crozat.* — P. Drevet *exc.*, in piccolo foglio con la parte superiore centinata. — Anonimo, P. Drevet *exc.*; buona e piccola stampa. — I. Chereau jun., in piccolo foglio superiormente centinato. — Sotto la direzione di B. Picard; stampa di cent. 15. — Poilly, all'opposto, in foglio grande. — Presso Poilly, stampa debole centinata in alto e in piccolo foglio. — Presso il Vallet, all'opposto, in foglio grande. — Edelinck jun., presso I. Bonnart; brutta stampa in foglio grande. — G. Monthard *exc.*, con un fregio, in foglio piccolo. — Giampicoli, in 8° grande. — Leodii Michael Natalis, *Calcographus S. S. Cel. E. Col.*, in piccolo foglio. — F. Borsi, brutta stampa in foglio. — Ioh. Emili, *Romae 1793*, all'opposto in foglio. — P. Schenck, Amsterdam, alla maniera nera e all'opposto, in piccolo foglio. — Lo stesso, più piccola senza il nome. — E. Kirkall, alla maniera nera, in foglio grande. — Incisione in foglio, presso Colnaghi e C.; Londra, 1795. — L. Schiavonetti, *The Holy Family*, in foglio. È una copia della stampa dell' Edelinck. — Giuseppe Asioli da Correggio, in foglio, 1814. — Thouvenin, in foglio. — C. Luigi Schuler di Strasburgo, 1824, in foglio grande. — I. T. Richomme, in foglio, per il *Musée Napoléon.* — L. Pouquet, in 8°, per la *Galerie Filhol.* — A. Spiess, acciaio in foglio grande. — I. Gauff presso Stern a Francforte sul Meno; litografia all'opposto, in foglio, cavata dalla stampa dell' Edelinck. — N. Desmadryl, in foglio grande. — Leone Noël, litografia in foglio grande. — Dien e T. Richomme, incisione per Artaria di Mannheim. — Landon, n. 105. — Nel catalogo del Tauriscus sono indicati a pag. 149 questi intagli.—Virgilio Solis; Testelin, a tratti, in foglio. — Studii delle teste incisi dal Bouqué, 6 stampe (pag. 285, n. 10). — Busto della Vergine piegata a destra, in un ovale col motto, *Mater Amabilis;* intaglio dell' Houlanger in foglio grande.

STUDII.

a) Schizzo per Nostra Donna, a matita rossa, nella Raccolta del Louvre: facsimile del Butavand. — Landon, n. 217. — *b*) Studio per i panni della Vergine, nella Raccolta di Firenze. — *c*) Schizzo dal vero per il Bambino Gesù, a matita rossa, nella ricordata Raccolta. All'Aia ne fu venduta una copia nel 1850 per 195 fiorini.

COPIE.

a) Ne vedemmo una in tela nel 1831, simile all'originale, appresso i fratelli Woodburn a Londra. — *b*) Un'altra più piccola di Mignard era nel 1831 a Parigi presso Cousin, che nel seguente anno la mandò a vendere a Londra come originale, e l'acquistò il chirurgo Nossoc. — *c*) Raffaellino dal Colle la copiò a fresco nella chiesa del Corpusdomini a Urbania. — *d*) Fu imitata questa Sacra Famiglia in un cartone probabilmente preparato per far tessere un arazzo, con l'aggiunta di alcune figure ai lati; cioè dietro a sant'Elisabetta il patriarca Zaccaria, e presso san Giuseppe due donne che contemplano quella scena con ammirazione; oltre di che in un angolo comparisce la testa d'un uomo. In alto un angiolo volante che sparge dei fiori, sta in luogo di quello dell'originale. Il cartone disegnato a matita nera, ha ora quasi perduto del tutto i colori; e a giudicarne dalla maniera, sembrerebbe eseguito ai tempi del Primaticcio. È al presente a Broughton Hall, già dimora dei duchi di Montague e ora del duca di Buccleuch; e si dice per tradizione che fu donato al re d'Inghilterra con altri oggetti d'arte dal duca di Beaumont nel momento di abbandonare la Francia. Vedi la nostra opera intitolata: *Kunstreise durch England und Belgien*, pag. 188.

227. SANTA MARGHERITA.

Tavola, alta 1. 84, larga 1. 16.

Questa santa che con la forza della fede seppe resistere alle lusinghe del mondo, vien sempre rappresentata in atto di tener soggetto un dragone. Nel quadro vediamo una

verginale e nobile figura che cammina sopra un orrido drago il quale si rotola a' suoi piedi; nella destra ha una palma e con la sinistra si regge il manto che le copre le spalle. Il fondo rappresenta una collina con alberi. Sappiamo dal riferito passo della vita di Giulio Romano scritta dal Vasari, che egli fece quasi interamente la santa Margherita col disegno di Raffaello, e ciò è confermato dal forte colorito di tutto il quadro e dalle carni rossastre. Il P. Dan racconta senza prova di documenti, che un gentiluomo fiorentino la donò alla chiesa di san Martino de'Campi a Parigi, e che dopo fu comprata da Enrico IV, mentre il Biografo Aretino che scriveva le vite un mezzo secolo innanzi all'autore del *Trésor des merveilles des Fontainebleau*, dice chiaramente che il Sanzio la mandò al re di Francia; e la troviamo già ricordata fra i grandi quadri che ripulì il Primaticcio nel 1530. Quanto poi al soggetto, non occorre ripetere che dev'essere stato scelto a riguardo di Margherita di Valois, sorella del re. Trasportata sulla tela fu tanto ripulita in più parti da scorgersi ora il tessuto, senza contare che fu molto ridipinta. La veste turchina e il manto rosso sono della maniera francese del secolo decimosettimo: la gola spalancata del dragone è la parte meglio conservata del dipinto, ma quei restauri più o meno sciagurati, non potettero distruggere affatto nell'aria della testa della santa l'espressione d'innocenza e di semplicità; e anche al presente l'ingegno di Raffaello si conosce nelle vesti. Per molto tempo non si vide più nelle sale del Louvre, ma poi fu restituita agli amatori delle cose d'arte.[1]

Incisioni. — Filip. Thomassin, 1589, in foglio. — *Egidius Rousselet*, in foglio. — L. Surugue, all'opposto, in foglio, per il *Cabinet Crozat*. — B. Picard, *exc.*, all'opposto, in 8° grande. — Senza nome, ma probabilmente di B. Audran, presso V. Chereau, in piccolo foglio con la leggenda della Santa. — Mariette *exc.*, all'opposto, in foglio, incisione dura. — Maria Briot, in foglio. — Sandrart *exc.*, Raide, in foglio. — C. Fiori, vigorosa incisione, in foglio, nella maniera olandese. — Gio. Maria Variana, Genova; acquaforte in piccolo foglio. — A. B.

[1] I rendiconti delle spese per le reali fabbriche ci danno questa notizia: « Al pittore bolognese Francesco Primaticcio, lire undici per aver ripulito e » tolto la vernice durante il mese di ottobre del 1530, a quattro grandi qua- » dri del re fatti da Raffaello d'Urbino, e cioè: il san Michele, santa Mar- » gherita, sant'Anna e il ritratto della regina di Napoli. » La santa Margherita era sempre a Fontainebleau nel 1589. Vedi Leone Laborde, *La Renaissance*, etc., vol. I, pag. 33. (*Nota del Lacroix.*)

Desnoyers, 1832, in foglio grande. — Metzmacher, mezza figura senza il drago, in foglio; Parigi, presso A. Hauser. — Landon, n° 111.

COPIE.

a) Dalla Raccolta dell'Jabach di Colonia passò in quella del pittor Hoffmann della stessa città, una bella copia di questo quadro, e dopo la sua morte fu portata a Vienna dal dottor Huybens per venderla, ma non ci è riuscito di saperne altro. Solo sappiamo che era simile al quadro, ridipinta in più parti e massimamente nel braccio sinistro, e che il manto rosso era sbiadito nella parte superiore. Abbiamo di essa un piccolo intaglio in 12° di Meno Haas nel *Rheinischen Taschenbuch*, e un altro in foglio fatto a Vienna da Carlo Rahl. — b) L'Andrae di Offenbach possedeva una copia simile alla ricordata, forse la stessa; ciò che non è impossibile.

228. SANTA MARGHERITA DELLA GALLERIA DI VIENNA.

Tavola, alta 1.62; larga 1.24.

È una bella replica del precedente dipinto con sostanziali cambiamenti. La Santa esce da una caverna con un piccolo Crocifisso nella sinistra, mentre colla destra alza un lembo del manto rosso che le scende dalle spalle: essa non guarda lo spettatore ma il dragone, che fieramente s'avvolge ai suoi piedi. Il più antico ricordo si ha a pag. 72 dell'Anonimo Morelliano, che così descrive il quadro: « In casa di M. Zuanantonio Venier » in Venezia, 1528. La tela (leggi *tavola*) della S. Margarita poco » minor del naturale fu de man de Raffaello de Urbino, che la » fece a Don.... Abate de S. Benedetto, che la donò ad esso » M. Zuanantonio: ed è una giovane ritta in piedi con panni » apti ed eleganti, parte delli quali tiene con la man destra; con » un aere bellissimo, con li occhi chinati in terra, con la carne » bruna, come era peculiar all'artefice, con un crocifisso pic- » colo in la man sinistra, con un dracone che gira attorno a » lei in terra, ma sì discosto però da lei, che la si vede tutta » insino alle piante, nè l'ombra pur del dracone la tocca, per » essere el lume e lo veder alto, con una grotta da drieto che » aiuta la figura a rilevarsi: ed è opera in somma irreprehen-

» sibile. » E un' altra notizia l' abbiamo nella *Carta del navigar pitoresco* (Venezia, 1660, vol. IV, pag. 45), dove l' autore Marco Boschini loda la Raccolta dell' arciduca Leopoldo Guglielmo sulla fede del pittore Pietro Liberi, che per vederla era andato fino a Vienna nel 1658 e 1659. Il qual Boschini dice chiaramente nelle seguenti strofe, che la santa Margherita di Raffaello era stata per un secolo in casa Priuli a Venezia prima che fosse portata in Alemagna.

Sta volta sì, per termine cortese,
Portar la Margarita preciosa
Voi tra ste zogie per zogia famosa
Che gran tempo hebe albergo in sto paese.
Per esser stà nutrida in stà Cità
Cent' ani in Cà Priuli, in regia stanza,
L' ha privilegio de citadinanza
E d' ogni forestier l' ancianità.
Questa xè quela santa Margarita
Sì segnalada, e de sì gran valor;
Certo che Rafael s' ha fato honor:
L' è 'l più bel quadro, che 'l fesse in sò vita.

Racconta poi lo stesso Boschini nell' altra sua opera, *Le Miniere di pittura* (Venezia, 1664, in 12°, pag. 525), che l' originale della santa Margherita fu portato in Inghilterra, ma n' esisteva una copia dentro la cappella Priuli nella chiesa di San Michele de' Camaldolesi all' isola di Murano: e infatti si legge nel *Trattato della pittura veneziana* (Venezia, 1797, vol. II, pag. 138) che vi rimase fino al 1797. La quale notizia è confermata da ciò che scrisse Pietro Mariette nell' illustrazione del *Cabinet Crozat*, vol. I, pag. 7, cioè che quel quadro, allora di proprietà dell' Arciduca, era pervenuto dalla Raccolta del re d' Inghilterra. Conviene però avvertire, che esso non è registrato nel Catalogo delle opere d' arte di Carlo I compilato da Van der Doort; ma poichè altre pregevolissime opere vi mancano, è lecito congetturare che l' Arciduca Leopoldo Guglielmo, governatore dei Paesi Bassi spagnoli, l' acquistasse in Inghilterra con molti altri dipinti. Il quale Arciduca lasciò Bruxelles nel 1657 per stabilirsi a Vienna dove trasportò tutti gli oggetti d' arte, che nel testamento fatto a Kaiser-Ebersdorf il 6 d' ottobre del 1661, legò all' imperatore Leopoldo I. Ecco come s' espresse nell' articolo 5° di quel documento: « Affinchè » in quinto luogo, la graziosissima Maestà imperiale e reale » abbia dei miei terreni beni un ricordo del congiunto, le la-

» scio e lego tutte le pitture, statue e monete pagane, che » sono la parte più preziosa della mia eredità e che io amo di » più, ec. » Vedasi nel fascicolo del dì 11 luglio 1835 della *Revue autrichienne pour l'histoire et les chroniques d'État*, pag. 219, un articolo di Albrecht Krafft concernente le opere di Raffaello che erano nella Raccolta dell'imperatore. Ma dobbiamo constatare che i documenti non vanno d'accordo in tutto, poichè l'Anonimo del Morelli parla di una tela, e il dipinto della Galleria di Belvedere a Vienna è in tavola: tuttavia noi ci rimettiamo volentieri alla sua testimonianza, tanto più che il tono scuro da lui osservato nel quadro è anche nel dipinto di Vienna; tono vigoroso nelle ombre secondo la maniera di Giulio Romano, a cui si possono attribuire i cambiamenti fatti alla composizione di Raffaello, il quale cercando in tutto la vera bellezza, non può esser sua quell'attitudine così mossa della Santa, ma piuttosto di quel fiero e capriccioso suo celebre scolare.

Incisioni. — I. Troyen, 1660, in piccolo foglio per l'opera col titolo: *Davidis Teniers jun.... Theatrum artis pictoriae etc.*; Bruxelles, 1669. — Luc. Vorsterman jun., all'opposto, in foglio. — I. Männl, all'opposto, alla maniera nera, in foglio grande. — I. Anton von Prenner, 1733, acquaforte all'opposto per il suo *Theatrum artis pictoriae* etc.; Vindobona, 1729-1733. — I. Eissner, per la *Galerie I. et R. du Belvédere;* Vienna, presso Carlo Haas, 1821-1828. — A. Reveil, a tratti, in 8°. — Ci sono eziandio alcuni intagli dentrovi santa Margherita con una palma e un Crocifisso, imitazione molto libera della composizione raffaellesca. — N. Bazin, 1690, in 4° con la croce nella destra. — Mariette *exc.*, con la palma nella destra e il Crocifisso nella sinistra: stampa in 12° coll'indirizzo del Bazin.

229. PICCOLA SACRA FAMIGLIA DEL LOUVRE.

Tavola, alta 0.37; larga 0.29.

Il Bambino Gesù ritto sulla culla, stende le braccia al di sopra dei ginocchi della divina Madre, e con ambe le mani accarezza il volto del piccolo san Giovanni, che sta inginocchiato in adorazione, mentre sant'Elisabetta, parimente prostrata, lo sostiene con la destra. Nel fondo sono delle rovine coperte di cespugli e di piante, con ai lati un bellissimo paese. Questo graziosissimo quadretto di un forte e trasparente colorito è cosa

molto delicata e di maniera magistrale e spirituale, sebbene non possa negarsi che la testa della Vergine sia un po' grande ed i piedi sieno alquanto piccoli in proporzione della figura. Il gagliardo e vivo colore, la maniera con cui è eseguito il paese con finezza di parti, ci rammentano la Madonna della Perla del Museo di Madrid; e poichè tutto ciò non è secondo il gusto di Raffaello, congetturiamo che l'eseguisse Giulio Romano col disegno del maestro. Il Félibien nei suoi *Entretiens*, vol. II, pag. 335, parla così di questo dipinto: « Il quadro stette molto » tempo in casa Boissi recatovi da Andrea Gouffier cardinale » di Boissi, creato da Leone X nel 1515, e da lui spedito » come legato in Francia nel 1519. Fu detto che glielo donò Raf- » faello in ricompensa dei buoni uffici fattigli appresso il re » Francesco I; ma comunque sia, il cardinale lo teneva per cosa » preziosa, e il Sanzio stesso contribuì perchè fosse ben conser- » vato coprendolo di sportelli dipinti e adornati con maniera » graziosa ed eccellente. » Venne dopo in possesso del duca di Rouanez: Luigi XIV lo comprò dall'abate Lomenie di Brienne; e F. Le Comte dice nel *Cabinet des Singularités* (Paris, 1699, vol. II, pag. 54), che a'suoi tempi era a Versailles. Oggi si vede nella Galleria del Louvre senza gli sportelli ricordati dal Félibien, che noi supponiamo siano quel piccolo dipinto (alto cent. 38, largo 30) esistente nella stessa Galleria. Si compone infatti di due sportelli riuniti con figura dell'Abbondanza benissimo dipinta a chiaroscuro. Sta in piedi dentro una nicchia a modo di statua; appoggia il sinistro braccio sopra un vaso di color giallo dorato e sostiene un corno, mentre ha la manca mano sul fianco. Nel plinto su cui posa, si vede un mascherone a bocca aperta, laonde fu creduto che fosse il modello d'una fontana: ai lati ci sono ornamenti finti di marmo a colori, e due tavolette dove si legge, RAPHAEL VRBINAS.[1] Il quale fece lo schizzo, ma l'esecuzione non è sua, e somiglia molto ai disegni di Francesco Penni, a cui crediamo di dovere attribuire il quadretto.

INCISIONI. — Iacopo Caraglio, con un muro per fondo; Bartsch, vol. XV, pag. 79, n. 5. — Copia della suddetta, al-

[1] Nel Catalogo delle Scuole italiane (ediz. del 1853) di Villot si legge: « Questa iscrizione sembra fatta dopo, e il quadro è attribuito, nell'inven- » tario del Bailly (1700-1710), a Giulio Romano. Fu creduto anche di » Giovanni Nanni da Udine che spesso dipinse delle grottesche e degli orna- » menti nei quadri di Raffaello, e anche di Francesco Penni, detto il *Fattore* » Ma l'inventario e le notizie che lo precedono, lo registrano come opera » originale. » (*Nota del Lacroix.*)

l'opposto, e col titolo: RAPH. VRB. INVENT. — Cornelio Matsys? in una nicchia rustica, all'opposto. È una stampa alta cent. 32; larga 26. — F. Poilly, in foglio. Le prime impressioni mancano del nome dell'incisore, le seconde lo hanno, le terze furono ritoccate da C. Simonneau per il *Cabinet Crozat;* le quarte, con molti ritocchi, portano scritto: *Io. Iac. de Rubeis formis, Romae.* — *Io. Iacobus Frey incisor Lucernen*, in piccolo foglio. — P. Drevet *exc*, in piccolo foglio. — Poilly *exc.*, all'opposto, piccola stampa. — W. D. Gutwein, copia. — Presso Poilly, in un tondo con tenda e finestra, e il titolo: *Deliciae meae*, etc., in 4° grande. — Anonimo, in un ovale; brutta stampa. — I. B. L. Massard, in foglio. — A. B. Desnoyers, in foglio, col titolo: *La Vierge au Berceau.* — Morace, in foglio, per il *Musée Napoléon.* — Devilliers, acquaforte in 8°, terminata dal Nicquet per la *Galerie Filhol.* — Leroy, all'opposto, in foglio. — I. Carot, 1840, litografia in piccolo foglio. — A tratti, per il *Manuel du Musée Napoléon*, vol. IV, n. 21. — Landon, n. 107.

COPIE.

Lo stesso Félibien, opera citata, pag. 335, parla in questo modo d'un altro simile quadro: « Quanto a quello che è oggi » appresso il duca Mazarin, glielo fece acquistare il cavalier » del Pozzo dal marchese Fontenaj quando era ambasciatore » alla corte di Urbano VIII, credendo che fosse quello comin- » ciato da Raffaello, da cui Giulio Romano cavò la copia.... Il » Sanzio disegnò ambedue i quadri e gli fece dipingere da due » suoi scolari; ma sentendosi più disposto a terminare quello » che possiede il re, lasciò l'altro non finito. » Dal qual passo si comprende benissimo che il Félibien non volle disgustare il duca Mazarin, erede della Galleria del cardinale, sebbene la giudicasse una copia, di cui non sappiamo veramente qual fosse la sorte. Appresso Giorgio Morant di Londra ci fu dato di vedere una bella copia antica, che si diceva essere la citata: un'altra la possedeva un mercante della stessa città, e finalmente una quarta era a Colonia. Un disegno a bistro con lumi di biacca, l'aveva il duca Tallard, intorno al quale vedi il Catalogo del Remy e del Glomy; Parigi, 1756.

230. RITRATTO DI GIOVANNA D'ARAGONA.

Mezza figura in tavola, alta 1.20; larga 0.97.

Questa giovine principessa sta seduta, piegata a sinistra e veduta per tre quarti. L'ovale gentilissimo del suo volto è adorno di magnifici capelli biondi che le cadono sul collo: gli occhi celesti hanno un bel sopraciglio arcato; la fronte è scoperta, il naso sottile, la bocca delicata e graziosa, e nel mento rotondo si scorge una vaga fossetta. Le cinge il capo una tocca di velluto rosso con ornamenti di perle e di pietre preziose; ha veste di color amaranto con ampie maniche foderate di seta gialla, e i bracci sono coperti da stoffa velata. Solleva la destra per prendersi una pelliccia cadente dietro le spalle; posa la sinistra sui ginocchi. Il fondo rappresenta una stanza con loggia splendidamente ornata, da cui si scorge il giardino. Nel quadro di Parigi la testa di maravigliosa bellezza. è disegnata con molta grazia, sebbene i contorni sieno un po' duri e il colorito un po' secco, e anche le mani sono di miglior disegno che nelle ripetizioni o copie che si trovano a Warwich Castle[1] e a Lipsia. Tutti i particolari furono eseguiti da Giulio Romano sul disegno del maestro. Il Vasari la chiama erroneamente Viceregina di Napoli, e dice che il Sanzio non fece altro che la testa e il rimanente finì Giulio; ma questo ritratto è così bello da ravvisarci l'ingegno e il gusto di Raffaello. Ed errarono pure il Padre Dan[2] e il Lépicié asserendo che lo fece fare Ippolito dei Medici per Francesco I, poichè quel signore essendo nato nel 1511, aveva nove anni quando morì Raffaello. Però seguendo la tradizione raccolta dallo stesso P. Dan, può congetturarsi che l'ordinasse Lorenzo dei Medici per donarlo al detto re, il quale si sa quanto fosse ammiratore delle belle donne. Sotto Enrico IV il quadro era nella Galleria d'Apollo al Louvre, fra i ritratti che quel re fece eseguire al Porbus, all'Ianet e alla moglie di questo secondo pittore; e sic-

[1] La copia del conte Warwick fu registrata nel Catalogo delle Mostre di Manchester come una ripetizione originale. Vedi il *Trésors d'art*, etc. di W. Burger, pag. 59. (*Nota del Lacroix.*)

[2] Vedi *Trésor des merveilles de Fontainebleau;* Parla, 1642, pag. 155, dove è detto che « Giovanna d'Aragona, regina di Sicilia, stimata la più » bella principessa de' suoi tempi, il cui ritratto fu presentato a Francesco I » dal cardinale Ippolito de' Medici. »

me nel 1660 la detta Galleria fu bruciata, è da supporre che il ritratto fosse stato tolto innanzi e salvato: al presente è uno degli ornamenti del Louvre.

Giovanna figliuola di Ferdinando d'Aragona, duca di Montalto, terzo figliuolo naturale di Ferdinando I re di Napoli, sposò Ascanio Colonna principe di Tagliacozzo, duca di Palliano e connestabile di Napoli. Fu una delle donne più celebri del secolo decimosesto per ingegno e per bellezza, e conservò questa fama fin presso alla vecchiaia. L'appellarono *divina*, e più di trecento poeti celebrarono a gara i suoi pregi: noi ricorderemo la Raccolta delle poesie pubblicate da Girolamo Ruscelli con questo titolo: *Tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona fabricato da tutti i più gentili spiriti, et in tutte le lingue principali del mondo;* Venetia, 1558. Il medico Agostino Nifo, detto *Niphus*, di Sessa, nato nel 1473 e morto a Pisa nel 1550, che Leon X chiamò alla sua corte, fu conte palatino e ottenne il favore di portare il nome e gli stemmi dei Medici, dedicò a questa illustre principessa il suo trattato in latino dell'Amore e della Bellezza. Compose quell'opera nel 1529, come si rileva in fine del secondo libro: *Et de Pulcro et Amore hactenus. Niphani, novembris*, MDXXIX, *die* III, e la prima edizione comparve a Roma nel 1531, in 4°; la seconda a Leida oltre un secolo dopo, cioè nel 1641. [1] Così si esprime nella lettera dedicatoria: « Illustrissima Giovanna; allora che io domandava a me stesso qual » sarebbe stata tra le mie opere quella più degna d'esserti presentata, mi venne subito in mente di scrivere un libro diviso » in due parti, la prima delle quali parlasse della Bellezza, l'altra dell'Amore, con l'unico intendimento di farti omaggio e di » darti una testimonianza del mio profondo rispetto. Poichè sebbene il divino Platone abbia minuziosamente trattato questi » due soggetti, tuttavia oso farmi innanzi dopo di lui, giacchè » nel principio, in mezzo e alla fine della mia opera, la tua divina bellezza m'ha fornito argomenti, e la sola contemplazione e analisi di essa, bastano perchè il mio libro sia non » solamente bello ma ammirabile. Però essendo il mio ingegno » nell'arte di descrivere molto minore delle grazie irresistibili » che ti adornano, la tua bellezza supplirà all'imperfezione di » quest'opera: essa sola risplenderà nel mio libro e farà così

[1] *Augustini Niphi Medici ad illustrissimam Ioannam Aragoniam. Tagliacoceii Principem, de Amore Liber.* Lugduni Batavorum, apud Davidem Lopes de Haro, CIƆIƆCXLI, in 12°.

» celebre il nome dell'autore, che oso sperare di vederlo salire » fino alle stelle insieme col tuo. » Nel quinto capitolo descrive con enfasi l'oggetto della sua ammirazione dicendo: « Ma che » cosa sia in terra la vera bellezza non può saperlo chi non » ha veduto la serenissima Giovanna, la quale è il prototipo » della compiuta bellezza tanto per il corpo quanto per lo spirito, » perchè questa semidea possiede in alto grado le qualità mo- » rali e le grazie incantevoli, che sono bellezzà dello spirito, » da non essere di natura umana ma divina. La perfezione poi » delle forme, bellezza del corpo, è tanto perfetta in lei, che » Zeusi di Crotone non avrebbe avuto bisogno di vedere tante » belle per dipingere Elena, se avesse trovato simile bellezza » in una sola donna da ritrarre dal vero. » E poscia descrive minutamente questa sua bellezza tal quale è nel quadro di Raffaello, ricordando i lunghi capelli d'oro, gli occhi celesti e il mento incavato. Finalmente nel CIX ed ultimo capitolo, proclama con entusiasmo che la principessa Giovanna è senza dubbio la più bella di tutte le gentildonne ricordate nel suo libro, e di quelle che furono celebrate per bellezza nell'antichità e cantate da Properzio, Orazio, Virgilio, Catullo, Ovidio e Aconzio.

Giovanna divise le sventure toccate alla famiglia di suo marito, e dovette sostenere molte dure prove sotto il pontificato di Paolo IV, che confiscò tutti i beni che quella illustre famiglia possedeva negli Stati della Chiesa, la prigionia nel palazzo di Roma, e poco ci corse che non fosse anche avvelenata. Tuttavia nel 1556 riuscì a fuggire a cavallo con le due figliuole, ingannando la rigorosa custodia dei Caraffa, nel momento in cui essa poteva aiutare la causa del suo figliuolo Marcantonio Colonna, l'eroe di Lepanto. Il duca d'Alba, allora vicerè di Napoli, l'accolse con indicibile allegrezza, e concedendoglielo la grave età, l'abbracciò, mentre rivolse un semplice saluto alle figliuole che per rispetto s'erano tolto il velo « Mi sembra di vedere, così » le disse il duca guardandola, la famosa Clelia; ma veramente » non siete voi fuggita dal campo nemico onde tornare alla città » per amore della patria, piuttosto avete lasciato la città per an- » dare al campo mossa da materno affetto »[1] A quel tempo suo marito era prigioniero in Napoli, ma non connivente col figliuolo, a cui la madre prodigava la maggior tenerezza. E in carcere morì a' 24 marzo del 1557, dopo una prigionia di tre anni,

[1] *Vie de duc d'Albe*, etc.

accusato di aver voluto uccidere il re. Giovanna che fece costruire molte chiese, gli sopravvisse fino all'ottobre del 1577. Al pari di essa fu celebre per bellezza fino alla vecchiaia la sua sorella Maria, moglie d'Alfonso di Avalos.[1]

INCISIONI. — I. Chereau, in foglio, per il *Cabinet Crozat*. — Raffaello Morghen, in foglio, per il *Musée Napoléon*. — A. E. Lasti, acquaforte terminata da Gio. Rivera. — Leroux, in foglio; incisione un po' manierata. — A. Lefevre, il solo busto.

ANTICHE COPIE.

Il Brantôme che scriveva le sue memorie tra il 1600 e il 1614, racconta d'aver veduto il ritratto di Giovanna d'Aragona a Napoli e in Francia nei gabinetti del re e della regina, e appresso varie gentildonne. (Vedi *Dames illustres*, disc. VII.) Le seguenti copie esistono anch'oggi. — *a*) Simile all'originale ma in tela è quella della Galleria del defunto barone Speck-Sternburg, a Lützschena presso Lipsia. Questo dipinto alto 1.35, largo 1.13 si trovava un tempo nella bottega di un legnaiuolo a Bâle, e circa cinquant'anni sono lo comprò il barone Fries da un rivenditore di quadri di Vienna: dalla Raccolta Puthon fu acquistato dall'antico possessore. Esiste una litografia in foglio di L. Zoellner. — *b*) Nella Galleria del conte Warwick a Warwick Castle vedesi una copia che, per quanto ci dissero, è d'un colorito più fresco del quadro del Louvre; ma se i colori delle stoffe sono più vivi, le ombre delle carni sono più brune, l'esecuzione dei particolari è meno larga e il fondo sarebbe scurissimo. Ci venne anche detto che l'aria della testa è severa e quasi melanconica. — *c*) Una copia in tela di Giovambatista Salvi detto il Sassoferrato, si trova nella Galleria di Berlino: è alta 1.22; larga cent. 67. — *d*) Nella Galleria Doria a Roma esiste un'imitazione di questo ritratto fatta da uno scolare di Leonardo da Vinci: è lo stesso quadro, tranne la testa (non più quella di Giovanna d'Aragona) dipinto nella maniera dello stesso Leonardo. La detta testa ci pare eseguita meglio dei particolari che sono duri di disegno, e il colorito è debole e non morbido. — *e*) Nel 1835 vedemmo

[1] Enea Vico incise il suo ritratto di profilo; Bartsch, vol XV, pag. 331, num. 233.

nell'antica Galleria di Monaco, sotto il n. 707, un'altra imitazione di uno scolare del ricordato Leonardo da Vinci, dove Giovanna fu trasformata in una santa Cecilia.

231. RITRATTO DI LEONE X.[1]

Mezza figura in tavola, alta 1.38; larga 1.19.

Il papa piegato a sinistra, è assiso in una sedia a braccioli presso una tavola con tappeto rosso, su cui vedesi un campanello d'argento cesellato e un breviario con miniature. Tiene in mano una lente, e pare che abbia smesso or ora di esaminare quelle miniature, guardando come se parlasse con persona che gli sta davanti. Gli sono appresso, dal lato sinistro, il cardinale Giulio dei Medici, che fu poi papa col nome di Clemente VII; a destra il cardinale Luigi de' Rossi,[2] il quale posa una mano sulla spalliera della sedia. Il fondo rappresenta un'architettura con arco aperto: Leone ha in capo una berretta di velluto rosso, e sotto al collare, parimente rosso, una veste di dommasco bianco con larghe maniche foderate di pelli. Luigi de'Rossi eletto cardinale nel 1517 morì nel 1519; laonde la pittura dev'essere stata eseguita intorno al 1518. Nel primo volume abbiamo detto che questo ritratto non è solamente un capolavoro per la maniera franca e viva di eseguire le teste e i particolari, per la forza e verità del colorito, ma che Raffaello superò in esso tutti i pittori di ritratti, col rappresentare quali erano i suoi personaggi, facendoli comparire vivi dinanzi allo spettatore, vale a dire che basta un'occhiata per conoscere qual era il loro carattere e per stimare i loro meriti. E se confrontiamo questa pittura col ritratto di quel papa, che un anonimo scrittore contemporaneo lasciò scritto in un codice vaticano, col titolo *Leonis X Vita*, ci sembra che quella descrizione fosse fatta dinanzi al dipinto del Sanzio. « Leone (egli dice) della celebre famiglia dei Medici, figliuolo di Lorenzo, era di alta statura; » aveva un corpo grave e grasso, una testa grossissima, colo-

[1] Nato nel 1475, morto nel 1521.

[2] Questo cardinale figliuolo d'una sorella di Leon X, era persona ragguardevole e dotta. Educato nello stesso palazzo con lo zio, divise fedelmente tutte le sue sciagure, e di quell'affetto fu ricompensato con onori dal papa che gli era affezionatissimo. Vedi W. Roscoe, *Vie de Léon X*, vol. II, pag. 320.

» rito rubicondo, occhi grossi molto sporgenti in fuori, sebbene » fosse di vista così debole, che non potea distinguere gli og- » getti se non con la lente che portava sempre con sè: aveva » larghe spalle, nuca e collo tutta una cosa e così grasso da ri- » maner coperto dal doppio mento; petto largo, ventre grossis- » simo, fianchi e coscie sottili e sproporzionate colla testa e » col busto. Si gloriava della bianchezza delle sue mani e si » compiaceva nel guardarsele, massimamente quando risplen- » devano di anelli diamantati. Istruito fino dai più teneri » anni nelle lettere latine, ebbe, come il padre suo, un'eccel- » lente arte di farsi dei partigiani; e quando si recò a Roma » già cardinale, acquistò in breve una singolare fama di man- » suetudine, di dolcezza e di bontà, poichè compariva indul- » gente e benigno, e le sue parole erano sempre piacevoli e » lusinghiere. Nel trattare i negozi più scabrosi, non gli man- » cavano nè l'ingegno nè l'attitudine, e in questo era aiutato » dalla maravigliosa mobilità del suo volto, col quale sapeva » esprimere ciò che voleva. Riusciva a farsi secondare dai » cardinali, servendosi in ciò d'un certo Bernardo da Bib- » biena allevato in casa Medici. Egli aveva l'abitudine di ri- » cevere tutti e ascoltava con attenzione i grandi come i pu- » silli, nè voleva che alcuno si partisse da lui in collera o » di cattivo umore, chè anzi si sforzava sempre di rimandare » sodisfatti o almeno consolati tutti coloro che gli si avvici- » navano afflitti o malcontenti. E aveva l'arte di dissimulare » la più veemente collera, per ricordarsene però a tempo e » luogo. Prodigo del denaro, lo stimava così poco per sè, che » esule e senza fortuna, non si lasciava corrompere quando » si trattava di eleggere un papa: e in una parola non aveva » altro scopo che quello d'essere il più benigno e il più ama- » bile degli uomini, ciò che servì per cattivarsi gli animi dei » cardinali e dei prelati romani. Intelligente delle belle arti, » attendeva alla musica con zelo e costanza, e passò molto » tempo ascoltando cantare gli altri e cantando egli stesso. »
In seguito l'anonimo scrittore racconta brevemente la vita politica e militare di Leone X, le sue virtù come papa, la sua smania di discutere minutamente con le persone che incontrava alla caccia e altrove, la sua carità verso i poveri e la sua costante benignità.

Innalzato al trono pontificio, non dimenticò i vecchi amici, nemmeno quelli di cui non poteva o non voleva contentare l'ambizione: così si comportò con l'Ariosto recatosi a Roma

per vederlo, che appena riconosciutolo, subito gli andò incontro e l'abbracciò. Ma tutto finì lì; laonde deluso il poeta nelle sue speranze, compose un bel racconto nel quale scusando il papa, fa trasparire il suo dispetto e l'animo di vendicarsi. (Vedasi *Roscoe*, vol. III, pag. 24). Leone X largheggiò in prodigalissime provvigioni ai maestri della cappella e concesse loro importanti benefizi: il cantante spagnuolo Gabriele Merino fu eletto arcivescovo di Bari, e arcidiacono il musico Francesco Paolosa. La musica lo vinceva in tal guisa, che pareva cadesse in deliquio e uscisse fuori dei sensi: era appassionatissimo della caccia, e perciò soggiornava molto alla Magliana e a Viterbo. Il suo giudizio intorno alle opere dell'ingegno era acuto e giusto; e se durante il desinare gli erano date a leggere delle poesie, dimenticava di mangiare e di bevere: in generale era più disposto alle distrazioni dell'intelletto che ai godimenti dei sensi, e si dilettava qualche volta nel veder rappresentare commedie burlesche (che lo distraevano dalle ingrate cure del governo) per un'inclinazione nata e nutrita nella casa paterna. Ma nei conviti più splendidi era il più sobrio di tutti; digiunava con maggior rigore di quello che non prescrivesse la Chiesa, e fu modello di castità. Certamente il suo grande ingegno di larghi ed alti concetti, lo sforzava spesso alle splendidezze e agli eccessi, tuttavia nulla faceva per ostentazione nè per vanità, piuttosto per sentimento di buon cuore e qualche volta per debolezza di carattere; laonde non solo premiava gli uomini di merito, ma eziandio i cattivi poeti e i buffoni, che a torme erano andati a Roma attratti dalla sua generosità, coi quali soleva intrattenersi volentieri in varie piacevolezze che non erano sempre di buon gusto. Ogni giorno si faceva riempire di ducati un piatto coperto di velluto rosso, e gli distribuiva a tutti quanti si recavano da lui, massimamente a coloro che assistevano al suo pasto o si facevano ammirare per uomini di stravaganti costumi: la qual cosa ci spiega perchè con tante rendite della Santa Sede (vero è che ebbe da sostenere anche delle guerre dispendiose), questo papa, negli ultimi anni della sua vita, aveva esaurito i tesori lasciatigli da Giulio II, e scarseggiava così di denaro, da esser costretto a impegnare le gioie pontificie per diecimila ducati ai banchieri Chigi. (Vedi Carlo Fea, *Notizie* ec., pag. 66, dove si legge questo importante documento). La sua politica non fu sempre leale, ma così era allora in tutta Italia, e il sistema a cui diede

nome il Machiavelli era sorto dalla forza delle circostanze e dai bisogni di quell' epoca, specialmente in Firenze che fu la culla di quella politica. Ma Leone X n'abusò meno dei papi che lo precedettero e di quelli che vennero dopo di lui: egli dovette spesso adoperare quei modi machiavelleschi contro nemici che lo combattevano con tali armi, piuttostochè con la spada.

Dopo questa lunga digressione, è tempo di tornare a discorrere del ritratto di Raffaello, dove, l' abbiamo già detto, la figura del papa si vede eseguita non solo con maestria ma con la più gran diligenza. La testa del cardinale Giulio dei Medici è condotta con più franchezza, sebbene sia molto studiata e di una perfetta espressione: il cardinal de' Rossi sembra che fosse un po' sturbato quando stava al naturale, poichè la sua attitudine è come di un uomo alquanto confuso, ed ha la bocca un po' chiusa. Tutto il quadro è di un gagliardo colorito, ma secondo la maniera di Raffaello, cioè a dire trasparente e lucido nei chiari. Questo ritratto stava già nel 1589 sopra la porta d' ingresso della Tribuna di Firenze, come si ha dall'Inventario di quell' anno: trasportato a Parigi dai Francesi nel 1797, fu ripulito ed anche danneggiato in quelle parti dove sembra di scorgere delle macchie; ma dopo il trattato del 1815 tornò ad essere magnifico ornamento del palazzo Pitti.

Incisioni. — F. Dom. Picchianti, in foglio, per la *Raccolta*, ec. — F. Morel, in 4°, per l' opera del Wicar. — F. Lignon, in foglio, per il *Musée Napoléon*. — Samuele Jesi, in foglio grande. — Marri, in Faenza, toccata leggermente, in foglio. — Chataigner, in 8°, per la *Galerie Filohl*. — Landon, n° 471. — Raffaello Morghen, soltanto la testa del papa in un ovale, in 8°, n. 218. — Couché, acquaforte in 8°.

Uno studio dei panni con un lieve indizio delle pelli, disegnato a matita nera, passò dagli eredi di T. Lawrence nella Raccolta d' Oxford.

COPIE.

a) Il Vasari nella vita di Andrea del Sarto, racconta minutamente che Federigo II duca di Mantova passando da Firenze nel 1525, ammirò il ritratto di Leone X, e piacendogli moltissimo, tanto si adoprò che Clemente VII promise di donarglielo, e così diede ordine a Ottaviano de' Medici di man-

darlo a quel duca, ma egli col pretesto di far rinnovare l'ornamento, ne fece fare una bellissima copia a Andrea del Sarto, la quale era tanto simile che lo stesso Ottaviano non sapeva distinguere l'originale. E questa fu spedita a Mantova al duca, che la ricevette con grandissima allegrezza, e ne restò ingannato perfino Giulio Romano. Se non che recatosi in quella città Giorgio Vasari, che era stato ad apprender la pittura nella bottega d'Andrea e aveva veduto eseguire quella copia, quando lo stesso Giulio Romano gli mostrò il quadro come una delle più belle opere di Raffaello, rispose: « L'opera è bellissima, ma non è altrimenti di mano di Raf» faello. Come no? disse Giulio: non lo so io, che riconosco » i colpi che vi lavorai su? Voi ve gli sete dimenticati, sog» giunse Giorgio; perchè questo è di mano d'Andrea del » Sarto, e per segno di ciò, eccovi un segno (e glielo mo» strò) che fu fatto in Fiorenza perchè quando erano insie» me si scambiavano. Ciò udito, fece rivoltar Giulio il qua» dro, e visto il contrassegno, si strinse nelle spalle dicendo » queste parole: Io non lo stimo meno che s'ella fusse (opera) » di mano di Raffaello, anzi molto più; perchè è cosa fuor » di natura, che un uomo eccellente imiti sì bene la maniera » d'un altro, e la faccia così simile. Basta, che si conosce che » così valse la virtù d'Andrea accompagnata, come sola. » Dice il Gabbiani che questa copia portava scritto, nella grossezza della tavola e in minutissime lettere: ANDREA. F. P..., e probabilmente anche la data. Dalla Galleria Farnese di Parma passò in eredità al re di Napoli, e oggi è nel Museo di quella città.[1] — *b*) Lo stesso Vasari ne fece una copia nel 1537 per Ottaviano dei Medici, della quale parla nella sua vita e in una lettera da lui scritta nel detto anno al medesimo Ottaviano. Probabilmente è quella che dalla Raccolta del Roscoe a Liverpool fu trasportata a Holkham appresso H. Coke: è bellissima, ma un po' annerita. — *c*) E dal Biografo Aretino furono molto lodate due antiche copie del solo ritratto del cardinale Giulio dei Medici, una di Andrea del Sarto la quale fu poi donata da

[1] Il cav. Antonio Niccolini, illustrando nel 1841 il ritratto di Leone X che si conserva nel Museo di Napoli, del quale era direttore, pretese di negare con certe sue speciose considerazioni, l'originalità di quello dei Pitti, e allora sorse una disputa fra i Toscani ed i Napoletani. Ma non fu difficile al Masselli e al Garriod di confutarlo con buone ragioni e con la testimonianza del Vasari, per modo che il dubbio fu presto dileguato. (*Nota del traduttore*).

Ottaviano de' Medici al vecchio vescovo de' Marzi; l'altra di Jacopo del Pontormo, che un certo muratore detto il Rossino ebbe con altri quadri per pagamento di avergli ammattonato alcune stanze. Un terzo simile ritratto di Giulio, alto cent. 81; largo 65, è descritto nel Catalogo dei quadri del gabinetto del re al Lussemburgo, che il Lépicié giudicò essere uno studio per il quadro originale: ma quanti l'hanno veduto, assicurarono che è una mediocre pittura, probabilmente di mano del Pontormo. Fu inciso in foglio da Niccola Edelinck per il *Cabinet Crozat.* — Landon, nº 319.

232. RITRATTO DI LORENZO DEI MEDICI DUCA D'URBINO.[1]

Lorenzo, secondo di questo nome, era il maggior nato di Piero dei Medici, e quando Giuliano gli cedette spontaneamente il potere, egli governò Firenze senza acquistarsi reputazione alcuna. Nel 1516 il papa Leone X lo elesse duca d'Urbino, e per avere sposata Maddalena De la Tour, detta di Boulogne, contrasse parentela con la reale famiglia di Francia. La nascita dell'unica figliuola Caterina che poi fu moglie del re Enrico II, fece perdere la vita alla madre, e Lorenzo campò pochi giorni di più. Il suo sepolcro scolpito da Michelangiolo, è di faccia a quello dello zio Giuliano. Dalle lettere che quel duca scrisse a Roma a Baldassarre Turini, pubblicate dal dott. Gaye nel suo *Carteggio;* vol. II, pag. 146, si sa che Raffaello lo ritrasse nel 1518, poichè si legge: « Firenze, 4 febbraio 1518. El ritratto » mio, che fa Raffaello d'Urbino e le cose che fa Michelino » quando saranno expedite, le manderete come advisate. » Poi in data del 5 febbraio successivo scrisse: « Circa el ritratto » intendo quanto dite che è finito et bello et molto mi piace; » quando sarà tempo mandarlo, lo manderete. » A' tempi del Vasari era sempre in Firenze con l'altro ritratto di Giuliano, appresso gli eredi di Ottaviano dei Medici; nè oggi sappiamo che cosa ne sia stato: però nella Raccolta Fabre a Mompellieri vedemmo un'antica copia in tavola (alta cent. 98; larga 74), la quale ci attesta che era degno accompagnamento del detto ritratto di Giuliano de' Medici. Essa rimase fino al 1824 in una villa presso Siena, e fu data in pagamento, con altre pitture di nessun valore, a un pittore fiorentino che aveva dipinto le

[1] Nato nel 1492, morto nel 1519.

stanze di quella villa, dal quale la comperò per poco il ricordato Fabre nel 1826. Avendo quest'ultimo fatto gran rumore dell'acquisto, ci fu uno scambio di parole col pittore che pretendeva di annullare la vendita.

Il duca è in mezza figura piegata a sinistra e veduta per tre quarti: i lineamenti del vòlto sono quelli così caratteristici dei Medici. Posa una mano sul pomo di un pugnale, e lascia cadere il braccio sinistro indietro: corti ha i capelli e la barba di colore scuro, in capo una berretta adorna di medaglione. Dal giustacuore con maniche di stoffa rossa intessuta d'oro, gli vien fuori la camicia bianca, e sopra è abbigliato da una cappa a larghe maniche guarnita di pelli. Il fondo è di color verde. Sebbene si creda l'originale, l'esecuzione dimostra il contrario; tanto più che è molto annerito siccome avviene ordinariamente delle copie. Delle quali se ne vedono due nel corridore che dalla Galleria di Firenze mena al palazzo Pitti.

233. RITRATTO DEL VIOLINISTA.

È il busto d'un giovine di circa venti anni col capo piegato verso la spalla destra e veduto per tre quarti: ha bruni capelli tagliati in pari cadenti sulla nuca e coperti da una berretta nera. Con la sinistra sostiene un arco da violino e alcune foglie di lauro e di semprevivi: verde è la sua amplissima veste ornata di velluto nero e di pelliccia al collo. Sul davanti ricorre un balaustro in cui si legge l'anno MDXVIII; il fondo è bigio. La bella testa, l'espressione dolce e nobile, lo sguardo profondo e meditativo, danno a questa pittura un'attrattiva ed una grazia che fanno raddoppiare la bellezza dell'esecuzione. Si conosce bene che Raffaello la dipinse con amore e con gran diligenza, poichè l'effetto generale è di una piacevole semplicità differente, perciò da quella di Leone X; laonde non può comprendersi come il Sanzio potesse colorire uno dietro l'altro, e forse nello stesso tempo, due ritratti tanto diversi, tanto variati d'esecuzione e ambedue così raramente perfetti. Questo ha un tono molto trasparente, sebbene le ombre non sieno più forti di quello che richiede il lume naturale: le carni, con passaggi dolci e coloriti, hanno delle ombre un po' traenti al bigio. Quando nel 1835 noi vedemmo questo prezioso ritratto nel palazzo Sciarra Colonna

a Roma, era ben conservato, tranne alcune offese di poca importanza; ma sventuratamente fu fatto poi ripulire e restaurare senza che vi fosse di bisogno, e ora ha gli stessi danni dell'altro ritratto muliebre che trovasi nella medesima Galleria, attribuito a Tiziano, opera certamente di Jacopo Palma il vecchio.

Furono fatte molte ricerche senza effetto, onde sapere chi fosse questo giovine, intorno al quale è oramai accertato che era un poeta o improvvisatore che, secondo il costume di quei tempi, declamava o cantava i suoi versi accompagnandosi con la viola; ma non possono essere qui ritratti, come fu congetturato, nè Antonio Tebaldeo, nè Bernardo Accolti detto l'*Unico Aretino*, poichè nato il primo nel 1463 e il secondo nel 1466, avevano già oltrepassato i cinquant'anni nel 1518. E per lo stesso motivo non bisogna pensare a Giacomo Sansecondo, che nel 1508, quando il conte Castiglione lo presentò alla corte d'Urbino, aveva quarant'anni; nè al grazioso Giovanni Mazarello che si sottoscriveva *Mutius Aurelius*, poichè in una lettera di Pietro Bembo scritta il 3 d'aprile del 1516 al cardinal Bibbiena, è detto che questo giovine di bellissime speranze, morì in quell'anno. (*Epistolae Bembi*, lib. III, pag. 16.) Fra gl'improvvisatori che erano benaffetti a Leon X, sono ricordati il Brandolini e Cammillo Querno, ma più di tutti Andrea Marone di Brescia che improvvisava al suon della viola; il quale nella festa di san Cosimo che il papa soleva far celebrare con molta solennità in onore dei suoi antenati, ebbe il premio decretato agli improvvisatori. (Vedi W. Roscoe, *Vie de Léon X*, vol. III, pag. 137.) O non potrebbero alludere a questo trionfo poetico le foglie di lauro e di semprevivi, che il sonator di violino tiene in mano insieme con l'arco? D'altronde è certo che sebbene il Morone rimanesse lungamente ai servigi del cardinale Ippolito dei Medici nella corte di Ferrara, non volle andare con lui in Ungheria e tornò a Roma. (P. Jovius, *Elog.* LXXII.) Dal che può concludersi che in questo dipinto sia ritratto il detto Andrea Morone, che a'tempi di Leon X era ancora giovine. [1]

[1] Nella nota 4, a pag. 194 del primo volume di quest'opera, si congetturò che la persona ritratta nel Violinista, potesse essere un Migliorotti fiorentino, ossia Atlante Migliorotti, detto Lante, che fu discepolo nel sonare il liuto di Lionardo da Vinci, e poi si diede all'architettura; ma oggi siamo costretti a confessare che quella congettura non ha valore, poichè, quando Raffaello dipinse il ritratto del *Violinista*, il Migliorotti, essendo nato nel 1466, aveva 52 anni. (*Nota del traduttore*).

Di esso conosciamo due copie: una antica a Perugia nella Raccolta di Marcantonio Oddi; l'altra, della sola testa che è della scuola di Raffaello, nella Galleria Chigi a Roma.

INCISIONI. — I. Felsing, in foglio. — Pietro Salvadori disegnò e incise; cattiva stampa in foglio. — Giov. Buonafedi, in piccolo foglio. — Grevedon, con disegno di Bosse, litografia in foglio. — P. Guglielmi, copia della precedente e di bella maniera; *Romae, 1831*, in foglio. — V. F. Polle, in foglio. — A. Heinze, 1856, in foglio. — Lodovico Gruner, a contorno, nella traduzione dell'opera di Quatremère de Quincy, pag. 87.

234. AMANTE DI RAFFAELLO.

Mezza figura in tela.

In questo notevole quadro che si conserva nel palazzo Pitti, è ritratta una bella romana piegata a sinistra e veduta per tre quarti. I capelli divisi sulla fronte e raccolti dietro gli orecchi, lasciano libero il grazioso ovale del viso: ha occhi neri scintillanti, naso piuttosto corto che sottile, labbra mosse a grazioso sorriso e pallido colorito. Un vezzo di pietre nere le cinge il collo; una camicia bianca con piccole pieghe le copre la gola e sopravanza molto il giustacuore adorno di trecce dorate. Il braccio sinistro è vestito con larga manica di dommasco biancastro, mentre tiene l'altro ravvolto in un velo appuntato sul capo, che le scende ai lati: posa la man destra sul petto e appena si scorge una parte della sinistra. Bigio è il fondo di questo bellissimo ritratto d'una fisionomia proprio romana, ma non tutte le parti sono senza difetti: migliori d'ogni cosa la testa e il petto; e se la manica di dommasco ha bella disposizione, è dipinta così goffamente da non ci ravvisare la maniera del Sanzio. E più trascurati sono gli altri accessorii: il velo e le mani non sembrano finite, il tono del fondo scuro è assai rozzo. Nel guardare questa figura ci colpisce la singolare somiglianza con la Madonna di san Sisto a Dresda, la cui testa è ideale e non copiata dal vero come nel ritratto; ma non può nemmen supporsi che Raffaello prendesse a modello per la Vergine la donna ritratta nel quadro di cui parliamo. La quale (lo abbiamo accennato nel primo volume), somiglia anche il ritratto del palazzo Barberini a Roma, tranne

che è più giovine; tuttavia dobbiamo confessare che quella somiglianza è tale da ravvisarci soltanto una certa analogia di forme nei generali lineamenti.

Nell'inventario della Tribuna del 1589, non è registrato questo ritratto, ma ci assicurarono che in un antico Catalogo si dà per opera di Raffaello. Fu trasportato al palazzo Pitti nel 1824 dalla villa del Poggio imperiale, ed è probabile che sia quello stesso citato dal Vasari, poi da Francesco Bocchi nel 1591, e finalmente da Giovanni Cinelli (*Bellezze di Firenze,* 1677, pag. 173), appresso i Botti mercanti fiorentini. Il Biografo Aretino asserisce che è il ritratto della donna amata da Raffaello, e il Cinelli lo descrive così: « Ci è ancora un ritratto di una giovane di bel sembiante, e leggiadro, dipinto » da Raffael da Urbino: il quale è tenuto dagli artefici in grande » stima; e sì come fu questo pittore ammirabile, così è l'opera » nobile, e famosa appresso tutti. » Racconta Tommaso Puccini (*Galleria di Firenze,* vol. I, pag. 4) che il Galluzzi, autore della *Storia dei Granduchi di Toscana,* l'assicurò che un figliuolo di Matteo Botti lasciò per testamento a Cosimo I la metà delle sue suppellettili, fra le quali ci era il quadro di Raffaello; ma non può essere, poichè quel principe morì nel 1574 e il ritratto si trovava sempre in casa Botti nel 1677. Oltre di che lo stesso Puccini dice, che negli Inventarj anteriori al 1634 non ci è registrato il dipinto; laonde dobbiamo concludere che quella donazione non sia vera, almeno per quanto concerne il ritratto.

Incisioni. — Dom. Chiossone, 1836, in piccolo foglio. — Lodovico Gruner, tav. VI nella nostra edizione tedesca.

Dicono che il marchese Letizia di Napoli possiede una ripetizione di questo ritratto, che è cosa bellissima e certamente originale, sebbene la donna sia trasformata in una santa Caterina coi suoi emblemi ma senza aureola. Ci fu data troppo tardi questa notizia per potercene assicurare durante la nostra dimora in Napoli; tuttavia dubitiamo dell'autenticità di quel quadro, tanto più che Raffaello non si gioyò mai di un ritratto per rappresentare un soggetto religioso.[1] I suoi scolari e i suoi imitatori non ebbero lo stesso riguardo, come abbiamo detto parlando del ritratto di Giovanna d'Aragona trasformata in una santa Cecilia, e dell'altro fatto nel 1512 che si trova nella

[1] Quest'asserzione dell'autore è un po' contraddetta da quanto dice nella pagina seguente, dove parla della somiglianza che si ravvisa fra la Vergine di San Sisto e la donna amata da Raffaello. (*Nota del traduttore*).

Tribuna di Firenze,[1] il quale servì per una santa Maddalena. Il quadro del marchese Letizia potrebb'essere quello stesso che un tempo si vedeva in Inghilterra nella Raccolta del conte Arundel, inciso all'opposto da Vinceslao Hollar. In esso santa Caterina che appoggia il braccio destro sulla ruota, indizio del suo martirio, tiene con la sinistra la palma ed ha in testa l'aureola.[2] — *W. Hollar fecit, ex collectione Arundeliana. Raph. Vrb. pinx.* È una stampa alta cent. 20; larga 15. — Landon, n.° 396.

235. MADONNA DI SAN SISTO.

Tavola, alta 3.00; larga 2.27.

Fra due tende alzate da ambe le parti, lo spettatore vede come se fosse un'apparizione, la Vergine ritta sulle splendenti nubi col Divino Figliuolo in braccio, circondata da una grande gloria di moltissimi angioli con raggi dorati e azzurrognoli. Il papa san Sisto vestito di bianca tunica con sopra un pallio di stoffa d'oro foderato di porpora, sta in basso inginocchiato a sinistra con appresso in terra il triregno, nell'atto di invocare la Madre di Dio; e sembra che accenni con la destra i suoi fedeli che non si vedono. Di faccia, a destra, ci è santa Barbera con le braccia incrociate sul petto, la quale guarda amorosamente i detti fedeli che si suppongono in adorazione a piè del dipinto sotto il balaustro che chiude la parte inferiore di esso, dove stanno appoggiati due angioli; uno con gli occhi rivolti al cielo e l'altro allo spettatore, ambedue graziosissimi. E poichè nel primo volume dell'opera abbiamo molto discorso dei sublimi pregi di questo incomparabile capolavoro, ci limiteremo a far qui le seguenti osservazioni, poichè ogni volta che guardiamo questa meravigliosa opera d'arte, ci è facile di scoprire nuove bellezze. La quale ha questo di notabile fra tutte le opere degli ultimi anni di Raffaello, che per quanto pare, fu tutta dipinta da lui: ogni pennellata è da mae-

[1] Oggi quel ritratto della Tribuna nè si crede di Raffaello, nè che rappresenti la sua amorosa: è evidente in esso la scuola veneta, e ci sono alcuni che l'attribuiscono a Sebastiano del Piombo. (*Nota del traduttore*).

[2] Sostiene il Gruner che ad Annover, nella bella Raccolta italiana che posseggono gli eredi del consigliere di Legazione Kestner, vi è un ritratto della Fornarina assai guasto, ma certamente di Raffaello, in cui si scorge moltissima somiglianza con le teste della Madonna di san Sisto e della Seggiola. (*Nota del traduttore*).

stro, così viva e spirituale; il colorito è lucido, trasparente e armonioso, l'aria delle teste soave e angelica in modo che non altri che il Sanzio avrebbe potuto aggiungere a tanta sublimità dell'arte. Quasi ci sembra che, in un momento d'ispirazione, il suo genio come toccato dal dito di Dio e sovrabbondante di celeste entusiasmo, gettasse sulla tela con mano ardente lo schizzo di questa composizione secondo i divini modelli che contemplava nel cielo; poi che in questa specie d'estasi, animato dallo stesso fuoco, cercasse d'intorno a sè sulla terra gli umani modelli per compire le teste del suo quadro, eziandio quella della Vergine, la quale per quanto sia divina e splendente di maestà, ha, come abbiamo detto nell'illustrazione del precedente ritratto, una certa somiglianza con la donna da lui amata, quando non sia ispirata da lei. Ma non deve aver fatto studi preparatorii nè adoperato modello nel colorire la testa di santa Barbera, meno notevole delle altre: e in quelle degli angioli per quanto belle, non ci si ravvisa lo stesso studio come nella testa del Bambino Gesù, che ha uno sguardo penetrativo, ed è ammirabile in tutte le parti; anzi pare che gli angioli ce li aggiungesse dopo finito il quadro, per essersi accorto che in quella parte era troppo vuoto: la qual congettura è avvalorata da questo, che sono dipinti con leggerissime tinte da coprire appena le sottostanti nubi.

E perchè questo quadro come il san Giovanni dello stesso tempo, è dipinto sulla tela, opinò il Rumohr (*Ital. Forschungen*, vol. III, pag. 131) che fosse destinato per uno stendardo: la quale ipotesi è inverosimile, considerando che Raffaello, allora nel colmo della gloria, non avrebbe accettato quella commissione e nissuno avrebbe osato di dargliela, abbandonando un tesoro così prezioso ai pericoli di distruzione a cui è esposto uno stendardo da chiesa. Oltracciò il Vasari vide quel quadro già collocato sulla metà del cinquecento all'altare della chiesa del convento di San Sisto a Piacenza, senza nemmen supporre altra destinazione, sebbene per errore lo dica dipinto in tavola: ed è da credere che i monaci di San Sisto preferissero d'averlo in tela onde risparmiare le maggiori spese di trasporto. Nel 1754 lo comprò Augusto III, elettore di Sassonia, per 11,000 zecchini, o come scrisse il Winckelmann al Berendis in data 17 settembre del 1754, per 60,000 fiorini non contando le spese di trasporto e di regali. Oltre di che nella detta chiesa il compratore fece porre una copia di Paris Nogari, che anch'oggi occupa il po-

sto dell'originale. Il pittore Giacomo Giovannini l'accompagnò a Dresda, dove fu ricevuto con splendida accoglienza: alcuni anni sono parve necessario di ripulirlo e di riverniciarlo, laonde chiamarono da Roma il Palmaroli celebre restauratore. Egli adempiè il suo incarico con la più scrupolosa diligenza, lasciandovi alcuni antichi ritocchi che il Giovannini aveva notato prima dell'acquisto. Ma siccome i colori erano divenuti molto secchi, la pittura pareva tutta macchiata, e di ciò si dava colpa al Palmaroli per averla troppo ripulita; quando ultimamente fu conosciuta la vera causa di quelle sgradevoli macchie d'olio, e una Commissione nominata per esaminare la cosa e rimediare al danno, ebbe il buon pensiero di far bagnare il rovescio della tela con olio volatile, che il giorno dopo aveva fatto riprendere ai colori la prima vivezza, così che questo capolavoro ritornò in uno stato perfetto e per così dire, resuscitò.

INCISIONI. — G. C. Schultze, in foglio grande per l'opera la *Galerie de Dresde*. — F. Müller, Dresda, in foglio, con una dedicatoria al re Federigo di Sassonia. — F. Tosetti, 1821: è copia della precedente stampa. — Ignazio Pavon romano, in foglio grande; copia della stampa del Müller. — Dessart, in foglio. — Thouvenin, in foglio. — F. W. Meyer, piccola stampa. — Nordheim, incisione sull'acciaio in foglio grande. — M. Steinla, in foglio grande. — A. Boucher Desnoyers, 1841, in foglio grande. — William Say, all'acquarello, 1826, in foglio grande. — LITOGRAFIE. — C. Bodmer, in foglio grande. — Hanfstengel, in foglio grande. — Noël, in foglio grande. — A. Maurin, in foglio grande. — I. Driendl, in foglio grande. — L. Maurin, 1842, per il *Musée chrétien*. — Luigi Zoellner, 1853, in foglio grandissimo. — Suessnapp, le sole figure grandi quanto quelle del quadro, con disegni del Schlesinger.

INCISIONI DI UNA PARTE DEL DIPINTO. — I. I. Agar, 1799, la sola Vergine col Bambino Gesù, con disegno del Saydelmann: è una stampa a punti impressa a colori in un tondo del diametro di cent. 19. — A. Ochs, in foglio, la Vergine col Bambino in mezza figura. — Anonimo, alla maniera nera. (Tauriscus, pag. 198). — David Weiss, la sola testa della Madonna in un ovale, alto cent. 4. — Weller, acquaforte in 4° piccolo, con Nostra Donna in mezza figura. — G. Lutz, i due angioli, col titolo, *Wer weise ist, der hört.*

COPIE.

N'era una nell'abbazia di Saint-Amand a Rouen trasportata nella Galleria di quella città, intorno alla quale fu scritto nella *Revue encyclopédique* dell'anno 1826, che era una ripetizione di Raffaello per il cardinale d'Amboise. Ma il primo cardinale di questo cognome morì a Lione il 25 maggio del 1510, e così molto prima che il Sanzio fosse in grado di fare un quadro come questo. Il secondo cardinale d'Amboise che viveva molto dopo, contribuì soltanto nel 1544 alla costruzione del campanile di quella chiesa, ciò che sarebbe sufficiente per escludere che Raffaello colorisse per lui la tavola, ma lo conferma la maniera del dipinto che è del seicento. E infatti sono secondo il gusto di quel secolo i cambiamenti che ci si vedono, come la mitra e la croce in luogo del triregno, e i grossi cordoni con nappe aggiunte alla tenda. Oltre di che il disegno non è davvero quello dell'originale; gli splendenti angioli della gloria sono fatti goffamente, e l'imprimitura fu data così grossa, da far staccare il dipinto dalla tavola. Guardando la bella litografia dell'Aubry Le Comte, si giudicherebbe assai bene del dipinto, ma forse egli si giovò dell'intaglio di F. Müller. — Un'altra debolissima copia si trova a Napoli nella chiesa di san Severino.

236. LOGGE DELLA FARNESINA.

Racconta il Vasari che questi affreschi furono eseguiti da Raffaello negli ultimi anni della sua vita, sebbene il banchiere Agostino Chigi glieli avesse allogati molto tempo innanzi, e ciò perchè non si risolveva a lasciare la bottega e la donna amata, per dimorar solo nel palazzo Farnese. Finalmente il Chigi pensò di farla venire nella propria casa in quella parte dove il pittore lavoraya; il che fu cagione che il lavoro fosse terminato. A dir vero fa specie che il Biografo Aretino accogliesse quei ridicoli aneddoti, e che (certo involontariamente) ci presentasse sotto un falso aspetto il nobile carattere di Raffaello e la sua febbrile attività che continuò fino alla morte; imperocchè non era necessaria simile storiella per comprendere che, suo malgrado, non poteva sodisfare prontamente a' desiderii del

suo mecenate, quando si considerino le grandiose opere che eseguì, molto maggiori delle umane forze, e durante una vita tanto breve per un artista. Rifiutando adunque come uno strano racconto ciò che il Vasari scrisse a riguardo di queste pitture, ci piace consentire che l'Urbinate fece soltanto i cartoni delle storie d'Amore e di Psiche, lasciandone l'esecuzione a Giulio Romano e a Francesco Penni, a' quali fu data la compagnia di Giovanni da Udine onde dipingesse l'ornamento di dette storie con animali e bellissimi festoni di frutti e fiori. Nè sappiamo indovinare con quali argomenti potè dire il Titi (*Pitture ec. di Roma*, pag. 422) che ci lavorarono anche Gaudenzio Ferrari e Raffaellino dal Colle, e perciò non gli prestiamo alcuna fede; poichè è difficile giudicare oggi com'erano quelle pitture, tanto più che avendo molto sofferto, furono restaurate da Carlo Maratti. Il quale dovette farle assicurare nella vòlta da certo Gian Francesco Rossi con 850 bullette di rame, e gli convenne rinnovare il fondo celeste a cui diede un color turchino tanto vivo, che ne restò distrutta l'armonia dei colori. Tuttavia dobbiamo al Maratti se quelle pitture furono salvate, laonde sarebbe cosa ingiusta non perdonargli i difetti de' suoi restauri. D'altronde ci sono alcune parti mantenute tal quali, da poter accertare che è tutta cosa di Raffaello la figura veduta di schiena nella storia in cui Amore presenta Psiche alle Grazie. E tale figura è notevole fra tutte le altre per l'esecuzione magistrale, per il colorito delle carni e per il corretto disegno: e se merita qualche rimprovero la robustezza delle forme, bisogna considerare quanto sono fini i contorni e come fu vivamente modellata quella bellissima figura. Le altre, quantunque graziose nelle mosse e nella disposizione, non sono disegnate dolcemente, sono spesso troppo vigorose, e hanno un colorito traente al mattone. In conclusione, onde non ripetere le stesse cose, rimandiamo il lettore al nostro primo volume dell'opera, ed ora indicheremo cronologicamente le tante incisioni degli sfondi, e poi quelle in cui sono ritratte soltanto alcune storie.

Raccolte d'incisioni. — *a*) Nicolaus Dorigny Gallus del. et sculp., 1693. Sono dodici stampe in foglio grande per il largo, benissimo intagliate all'acquaforte: dieci con ventisei storie, l'undecima rappresenta il Trionfo di Galatea, affresco della sala grande, e nell'ultima si legge questo titolo: *Psyches et Amoris nuptiae ac fabulae, Romae in Farnesianis historiis expressae, a Nic. Dorigny del. et inc., et a Io. Petro Bellorio no-*

tis illustratae, typis ac sumptibus Dominici de Rubeis. — *b*) Franciscus Perrier Burgundus *sculp.* (segnate F. Paria), in 4° piccolo. Ci sono le dodici maggiori storie, tranne le cornici e le ghirlande di frutti e di foglie: i quattordici Amorini furono intagliati da G. Audran con dedicatoria a Carlo Le Brun. — *c*) S. M. (Susanna Maria) *Iacobi Sandrarti filia sculp.* Raccolta di dodici stampe di F. Perrier: nello stesso formato ci sono dieci tavole in 4°, e due in foglio per il largo. — *d*) Jos. Juster, le dieci storie dello sfondo e i quattordici Amorini; incisioni fatte all'acquaforte in Venezia intorno al 1690. Sono 24 stampe in 4° con i titoli delle dette storie in italiano sopra ciascuna stampa. — — *e*) F. L. D. Clartres *exc.*; i dieci soggetti triangolari e le due grandi storie della volta, in tutto tredici stampe in foglio per il largo e in 4°. — *f*) Tutte le storie con dedicatoria a Ferdinando IV re delle due Sicilie; dieci grandi tavole. Le due maggiori storie furono incise da I. B. Leonetti; quelle triangolari e le lunette con gli Amorini da Antonio Ricciani, Angiolo Campanella, Pietro Chigi e dal Mochetti. Questa Raccolta fu pubblicata da Agabito Franzetti, e le due prime storie le incisero di nuovo il Ricciani e il Campanella. — *g*) Franz Schubert, acquaforte del 1842: una seconda edizione fu fatta nel 1846. Sono ventiquattro stampe dentrovi a contorni le piccole storie e tutta la vôlta. — *h*) Saint-Non; sono quattro piccole stampe deboli ombreggiate, con alcune parti soltanto della composizione. — *i*) A tratti nell'opera del Landon, dal n. 189 al n. 201.

DIPINTI TRIANGOLARI DEI PEDUCCI.

1. Venere seduta sulle nubi, accenna Psiche di cui è gelosa, ad Amore che le sta accanto in piedi, stimolandolo a vendicarla. Il fanciullo volge allegramente lo sguardo da quella parte, e tiene già pronta una freccia in mano. Nella Raccolta Crozat eravi uno schizzo di questa composizione, che passò in quella del Saint-Morys.

2. Amore presenta Psiche alle Grazie assise sulle nubi: quella che volge le spalle fu colorita da Raffaello, che, come a biam detto, è la sola che eseguì nella Farnesina. Lo schizzo a matita rossa è nella reale Raccolta di Windsor Castle.

Incisioni. — Marcantonio; Bartsch, vol. XIV, n. 344. — Cherubino Alberti, 1582; Bartsch, vol. XVII, pag. 84, n. 106. — Nella maniera del Caraglio, piccola stampa alta cent. 15; Bartsch 9.

3. Venere si scosta da Giunone e da Cerere perchè proteggono Psiche: la testa di Cerere è sopra tutte l'altre bellissima. Uno schizzo a matita rossa era nella Raccolta d'Isacco Walraven, e fu venduto a Amsterdam nel 1765 per cento fiorini.

Incisioni. — Marco da Ravenna; Bartsch, vol. XIV, n. 327. — Cherubino Alberti, 1582; Bartsch, vol. XVII, pag. 84, n. 106. — I. Bonneau, in foglio; la sola testa di Cerere due terzi del vero.

4. Venere sul carro tirato da due colombe, sale all'Olimpo per chiedere a Giove la punizione di Psiche.

Incisioni. — Cherubino Alberti, 1628; Bartsch, vol. XVII, pag. 85, n. 107. Nella stessa stampa sono anche le seguenti storie.

5. Venere ritta dinanzi a Giove, lo prega a mandar Mercurio in cerca di Psiche che è fuggita: Giove ha in mano la folgore e l'aquila ai piedi. — Questa storia fu incisa da Cherubino Alberti, 1628; Bartsch, vol. XVI, pag. 85, n. 107.

6. Mercurio onde compiere la missione, percorre il cielo con una trombetta, e quella figura che si slancia allegramente nell'aria, rappresenta benissimo il messaggero degli dei. — Si ha un'incisione di Marcantonio; Bartsch, vol. XIV, n. 343.

7. Psiche portata in aria da' tre amori, reca tutta lieta il vaso pieno d'acqua di Stige. È questa una composizione in cui si scorge tutta la grazia delle cose di Raffaello. — Fu incisa da uno scolare di Marcantonio; Bartsch, vol. XV, pag. 36, n. 5.

8. Psiche presenta a Venere meravigliata l'acqua di Stige che ottenne da Proserpina. — Nel Louvre trovasi uno schizzo a matita rossa che fu inciso da Lamberto Suavius (L. S.); stampa col titolo *Rapha. inven.*, che è alta cent. 26; larga 17.

9. Giove abbracciando Amore che gli sta ritto dinanzi, consente che sposi Psiche: accanto vi è l'aquila con la folgore nel becco. Questa bellissima composizione generalmente ammirata, personifica mirabilmente l'attrattiva che sempre risveglia la gioventù e la bellezza sull'età matura. — Secondo il Catalogo del Mariette, il Crozat possedeva lo schizzo di questa storia e il cartone della testa di Giove. Lo schizzo a matita rossa era appresso Giulio Canonge a Parigi, che lo donò alla Raccolta del Louvre. Vedi *Journal des Débats* del 13 settembre 1853.

Incisioni. — Marcantonio; Bartsch, vol. XIV, n° 342. — Cherubino Alberti, in foglio, 1580; Bartsch, vol. XVII, pag. 83, n° 100. — Ferdinando Ruschweyh, in foglio.

10. Psiche è trasportata all'Olimpo da Mercurio per cele-

brare, secondo gli ordini di Giove, il suo imeneo con Amore. — Esiste un intaglio di Iacopo Caraglio, ritoccato da Michele Lucchese; Bartsch, vol. XV, pag. 86, nº 50. — Un bel disegno di questo affresco passò dalla reale Raccolta dell'Aia in quella di Weimar.

LE DUE GRANDI STORIE DELLA VOLTA.

11. Gli dei sono adunati: Amore ritto davanti a Giove, si difende dalle accuse di Venere sua madre; Giove, Pallade e Diana stanno a destra presso Giove, e più distanti si vedono disposti in cerchio Marte, Apollo, Bacco, Ercole, Vertunno e Giano oltre due deità marine. Mercurio presenta a Psiche una còppa colma d'ambrosia, ond'ella diventi immortale.

Incisioni. — Iacopo Caraglio, da un disegno; Bartsch, vol. XV, pag. 89, nº 54. È una stampa ritoccata da Michele Lucchese. — Copia della stessa, all'opposto. — Anonimo; Valegio *exc.*, foglio grande per il largo. — Massard figlio, 1799; acquaforte in foglio per il largo. — B. Pavillon, copia della precedente; in foglio per il largo. — Nella maniera di Giorgio Mantovano: soltanto Mercurio con Psiche e Amore; stampa alta cent. 31; larga 29.

12. Lo sposalizio di Amore con Psiche. Tutti gli dei sono per metà distesi intorno a magnifica tavola: Psiche occupa il primo posto accanto ad Amore, e le tre Grazie che le stanno dietro versano sul suo capo dei profumi. Giove sedutole a lato, prende una coppa di nettare presentatagli da Ganimede, e Bacco riempie altre coppe che gli porgono gli Amori. A sinistra vedesi Apollo che canta in mezzo alle Muse accompagnandosi con la lira, mentre Venere, coronata di rose, si dispone lietamente alla danza.

Incisioni. — Maestro del Dado, da un disegno un po' diverso dell'affresco; Bartsch, vol. XV, pag. 210, nº 38. Questa stampa non corrisponde perfettamente all'ingegno dell'incisore, e forse fu intagliata quasi tutta da un altro scolare di Marcantonio. — Uno scolare del detto Marcantonio, cavata dall'affresco, 1545; Bartsch, vol. XV, pag. 43, nº 14. — Un incisore Tedesco col monogramma I. N. S. H. Bartsch nel vol. XV, pag. 44, nº 15, lo annovera tra gli scolari di Marcantonio, ma nel vol. IX, pag. 231, lo registra fra gli incisori tedeschi. Vedi anche F. Brulliot, *Dictionnaire des monogrammes*, etc., pag. 342,

n° 2633. — B. Pavillon; acquaforte in foglio per il largo. — Iacopo Francja, solamente Amore e Psiche, in foglio per il largo Giudica il Rumohr che questa stampa sia di Giulio Romano. Vedi il suo *Catalogo* sotto il n° 1044. — Anonimo italiano; antica stampa con l'Amore e le Grazie, in 8° piccolo.

STUDI.

a) Figura nuda per l'Apollo disegnata a matita rossa, nella Raccolta Albertina: fu incisa da A. Bartsch e litografata dal Kriehuber. — *b*) Nella reale Raccolta d'Inghilterra, studio a matita rossa per le tre Grazie. — *c*) Il Richardson cita uno studio per la figura di Ganimede, che si trovava nella reale Raccolta di Francia. — *d*) Le Ore che spargono fiori, disegno a matita rossa nella Raccolta di F. Reiset a Parigi. — *e*) Frammento del cartone con la testa della seconda delle tre Grazie disegnata a matita nera e rossa leggermente ombreggiata. Si trova appresso il prof. Neher di Lipsia, ed è alto cent. 43; largo 33.

Il pittore Horner di Basilea comprò in Roma due cartoni coloriti delle due grandi storie dello sfondo, ciascuno lungo circa metri 1.62, ma sono disegnati debolmente e molto restaurati. Ed è soltanto copia lo schizzo a matita rossa della Venere che volge le spalle, comprato per 260 fiorini nella vendita degli oggetti d'arte del re d'Olanda.

I QUATTORDICI AMORI DELLE LUNETTE.

13. Amore armato d'arco e di faretra, vola allegro per l'aria mostrando le sue freccie: a sinistra si scorge un Amorino sulle nubi. — Fu intagliato questo affresco da Cherubino Alberti; Bartsch, vol. XVII, pag. 82, n° 96.

14. Amore col fulmine di Giove, la cui aquila gli svolazza ai lati.

15. Amore, veduto di dietro, fugge col tridente di Nettuno.

16. Cupido fugge con la forca di Plutone: un amorino che gli sta presso trattiene Cerbero, e di faccia gli volteggiano dei pipistrelli.

17. Amore se ne vola per l'aria con lo scudo e la spada di Marte, ed è circondato da falchi e da altri uccelli. — Ne abbiamo un intaglio di Agostino Veneziano, scolare di Marcantonio; Bartsch, n° 218.

18. Cupido vittorioso d'Apollo, s'invola tenendo l'arco e la faretra sopra il capo: un griffo gli vola dintorno. — Esiste un intaglio d'uno scolare di Marcantonio cavato da disegno; Bartsch, vol. XV, pag. 39, nº 8.

19. Tutto allegro si vede Amore col caduceo e l'elmo alato di Mercurio: la figura volge la faccia ed è in scorcio.— Pare molto incerto se sia di Raffaello lo schizzo a matita rossa che esiste nella Raccolta del Teyler a Harlem.

20. Amore col tirso di Bacco s'equilibra in aria guardando la pantera che lo segue.

21. Amore col flauto di Pane, volteggia malizioso per l'aria ed ha allato una civetta molestata da uccelli.

22. Amore trasporta l'elmo di Pallade e lo scudo d'un'Amazzone, che secondo il Bellori sarebbero le armi del grande Alessandro.

23. Amore con rotondo scudo e con elmo, si rallegra d'essere vincitore di Marte. — Di quest'affresco abbiamo i seguenti intagli: Agostino Veneziano; Bartsch, vol. XIV, nº 218. — Copia di Marco da Ravenna, quando non sia lo stesso precedente intaglio di diversa impressione.

24. Due Amori trasportano la clava d'Ercole, e un'arpia vola ai loro lati. — Abbiamo un'incisione d'uno scolare di Marcantonio cavata da un disegno (1541); Bartsch, vol. XV, pag. 36, nº 4.

25. Amore veduto di faccia, fugge col martello e la tenaglia di Vulcano, mentre un coccodrillo giunge dal lato opposto.— Uno schizzo a matita rossa è a Harlem nella Raccolta del Teyler.

26. Amore attende a domare un leone e un cavallo marino, per esprimere il dominio che ha sopra tutte le creature della terra e del mare.

Incisioni. — Cherubino Alberti; Bartsch, vol. XVII, pagina 121. — Anonimo del seicento; I. Meysens *exc.*, in foglio per il largo.

237. SAN GIOVAMBATISTA.

Tela alta, 1.76; larga, 1.57.

Il Precursore di circa quindici anni, sta seduto sopra un s so coperto di musco in uno scosceso deserto: è quasi nudo, c la pelle di pantera la quale gli cinge la destra coscia, gira d 'ro le spalle e si avvolge al sinistro braccio. Accenna con la

mano dritta alzata i raggi che partono dalla piccola croce di giunco, come annunzio della Passione dell'Uomo Dio. Con la manca tiene una banderola di cartapecora, dove si legge la sola parola DEI. Scrisse il Vasari che Raffaello fece questo san Giovanni al cardinal Colonna, che poi donò a messer Iacopo da Carpi medico quando l'ebbe guarito d'una grave malattia, e che a'suoi tempi si trovava appresso Francesco Benintendi. E poichè nel 1589 era già registrato nell'inventario della Tribuna di Firenze, convien credere che fra tutte le copie che esistono, sia certamente l'originale il quadro della Galleria Fiorentina citato dal Biografo Aretino. Tuttavia se ci poniamo ad osservarlo tenendo in mano lo studio a matita rossa che è nella stessa Galleria, o anche soltanto la incisione in legno di quello studio eseguita da Ugo da Carpi, siamo costretti a confessare che il quadro ci perde nel confronto; poichè la mossa della figura è più bella, cioè più viva e più semplice nel disegno, i contorni e il modellato presentano in esso tutto l'incanto di una figura giovine e leggiadra, mentre si conosce nel quadro esagerazione di larghe forme e di muscoli. Oltre di che l'abile scorcio del sinistro piede sta in modo da vederlo di sopra e di sotto: la qual cosa se è possibile in natura, non piace all'occhio. L'aria della testa non ha quell'espressione grave e viva che ammiriamo nelle opere condotte da Raffaello, ma un che di forzato e d'immobile. Mediocremente disegnato è il braccio sinistro, e le gambe sono di una dura esecuzione: però le ombre annerite e molte parti del quadro danneggiate, non permettono di giudicarlo oggi com'era quando fu dipinto. Tuttavia qua e là si rivela il pennello del Sanzio, massimamente in alcuni particolari ben conservati, come il torso modellato benissimo e vivo; e anche il colorito ha quei toni vigorosi del maestro. Dalle quali osservazioni ne caviamo la conseguenza, che il Sanzio lavorò in questo dipinto, in gran parte almeno eseguito da uno de'suoi scolari e forse da Giulio Romano dopo la morte del maestro. E questa congettura diventa probabile quando si consideri, che Raffaello non avrebbe permesso che uscisse dalla sua bottega un quadro eseguito sotto il suo nome, senza dare all'aria della testa una più viva espressione e una forma meno sgradevole al destro piede.

Oltre il rammentato studio della Galleria di Firenze, il Rumohr cita (pag. 135 delle sue *Ricerche italiane*) un'accademia del san Giovanni fatta in fretta col modello, ma meno giovine e quasi nello stesso atteggiamento, che egli aveva veduto nella

Raccolta del pittor Fedi comprata dal Wicar, e conchiude che tutte le ripetizioni che sono sparse in Europa (quasi tutte buone con più o meno difetti) furono tolte da quell'accademia. Ma a noi non sembra accettabile questa strana opinione, poichè se è vero che in tutte le copie si scorge quello sgradevole scorcio del piede, nel disegno è più naturale e veduto solamente di sopra. E il dotto scrittore s'inganna eziandio quando asserisce, che le due copie delle Gallerie di Parigi e di Berlino sono simili ai disegni, in quanto che il destro piede vi è mal voltato come nel quadro di Firenze: probabilmente tutte le ripetizioni furono cavate dal dipinto della Tribuna, ed hanno tutte uguale il paese del fondo.

INCISIONI DELLO STUDIO ORIGINALE. — Ugo da Carpi, a chiaroscuro; Bartsch, vol. XII, pag. 73, n° 18. — Anonimo, nella maniera del Coriolano con alcuni cambiamenti; Bartsch, vol. XII, n° 19. — Uno scolare di Marcantonio, con cambiamenti: san Giovanni ha in mano la croce. Bartsch, vol. XV, pag. 25, n° 4.

COPIE.

a) È una bellissima copia di un vigoroso colorito quella in tavola dell'Accademia di Bologna. Il Malvasia nella *Felsina Pittrice*, vol. I, pag. 44, dice che il marchese Albergati della detta città possedeva un san Giovambatista di Raffaello, e dev'esser certamente quello lasciato per testamento alla città dal segretario Francesco Mastri, e rimasto nella sala d'Ercole, del palazzo Comunale, fino a che non fu aperta la Pinacoteca. Vedi Pungileoni, pag. 188. — *b*) Nel Quirinale a Roma n'è un'altra parimente in tavola, i cui colori sono molto anneriti e il disegno è diventato un po'duro. Clemente XII la comprò per 2000 scudi dal convento dei Minoriti, al quale l'aveva donato per testamento il cardinal Caraffa. — *c*) In tela nel palazzo Borghese a Roma: questa pittura è di un vigoroso tono che rammenta le opere di Giulio Romano, a cui viene attribuita. — *d*) Parimente in tela nel palazzo Spada a Roma, ma ha un colorito freddo e un disegno debole da dubitare che non possa appartenere alla scuola di Raffaello. — *e*) Nel Museo di Berlino esiste una bella copia in tavola, alta 1.72; larga 1.55, che in Firenze si credeva opera giovanile di Francesco Rossi, detto *de' Salviati*. Le ombre delle carni sono di un forte tono traente al nero. — *f*) Tavola della Galleria di Darmstadt, alta 1.68; larga 1.52.

Questa copia che era a Vienna nella Raccolta del conte Truc[illegible] rivela la maniera di un buon pittore fiorentino, ma ne duole[illegible] di recente sia stata troppo ripulita. — *g*) Altra copia in tavol[illegible] era nella Galleria Orléans portata dall'Italia in Francia dal ma[illegible] resciallo d'Ancre, favorito della regina Maria dei Medici, e da[illegible] lui donata al presidente Harlay. Lord Berwick la comprò a Londra per 1500 lire sterline, ma noi congetturiamo che sia la stessa che si trova oggi appresso lord Clifford a Tinton Abbey presso Chepston. È alta 1.65; larga 1.46. — *h*) Abbiamo sentito dire da vari artisti che la videro, che nel palazzo reale di Sant'Idelfonso in Spagna vi è una buona copia. — *i*) Un'altra e antica, si trova in Russia, che Morgenstern (*Extrait de mon journal*, vol. 1, pag. 359) vide presso l'ammiraglio Mordwinoy a Pietroburgo nel 1806, ma ora la possiede il general Lomonossoy.

Esistono molte altre piccole copie, fra le quali in una nota al Vasari è lodata dal Bottari quella che il vescovo Ricasoli fece eseguire quando l'originale si trovava in casa di Francesco Benintendi, e che egli vide in Firenze appresso il senator Ricasoli da santa Trinita. Vedi il Bocchi, *Bellezze di Firenze*, pag. 220.

Incisioni. — *Dal quadro della Tribuna*, C. Bervic, in piccolo foglio per l'opera del Wicar. — Vincenzio Biondi, in foglio. — *Dal dipinto che era nella Galleria d'Orléans*, Francesco Chereau, all'opposto, per il *Cabinet Crozat*, n° 19. — H. Gutenberg, in 4°, per la *Galleria d'Orléans*. — R. Elisabetta Marlié-Lépicier, in piccolo foglio centinato. — Convay inc., Le Blond *exc.*, in foglio. — Giov. Vendramini, a granito in foglio. — B. Höfel, Vienna, in 8°. — *Dalla pittura di Darmstadt*, F. John, all'opposto, a granito e in piccolo foglio.

Si vedeva nella Galleria del Louvre un san Giovanni un po' diverso nel movimento, essendo seduto sopra un tronco d'albero e voltato a sinistra. Veniva attribuito anch'esso a Raffaello, ma per quanto pare è della sua scuola: fu restaurato dal Stiémar. Luigi XVIII lo donò alla chiesa d'un villaggio, e diede la commissione al duca di Maillé di collocarlo all'altare; ciò che fu fatto. Ma dopo vari anni avendo sofferto per causa dell'umidità e del sole, gli amministratori della chiesa lo resero al duca, i cui eredi trovatolo in un granaio e non conoscendone nè l'origine nè il valore, lo vendettero all'incanto coi mobili del defunto, e fu aggiudicato al Cousin mercante di quadri per 59 lire! Fattolo restaurare, quando il governo lo

reclamò come proprietà inalienabile dello Stato, ne chiese 60,000 lire: però fu obbligato con sentenza a restituirlo alla Galleria per il solo rimborso delle spese di compra e di restauro.[1] — Fu inciso da Simone Valée, all'opposto, in foglio. — Landon, nº 324.

238. LA TRASFIGURAZIONE.

Tavola, alta 4.06; larga 2.81.

Nella parte inferiore del quadro e dal lato destro, un padre conduce il suo figliuolo invaso dal demonio, a implorare aiuto dagli apostoli rimasti a piè del Tabor attendendo Gesù. Lo spiritato giovinetto è circondato da otto persone della sua famiglia, uomini e donne; ma non avendo gli apostoli il potere di scacciare i demoni, accennano il divino loro Maestro che solo può sanare il fanciullo nell' anima e nel corpo. San Pietro, san Giacomo e san Giovanni che avevano accompagnato il Redentore sul monte, si sono già prostrati con la faccia per terra, poichè i loro occhi non possono sostenere lo splendore della trasfigurazione: allato ad essi sono due diaconi genuflessi. Nel primo volume fu da noi discorso lungamente della generale composizione e dei particolari di questo maraviglioso quadro, ond'è che ci limiteremo ora a dare poche altre notizie. Un antichissimo mosaico bizantino con alcune piccole storie del nuovo Testamento, che si conserva nella sagrestia di san Giovambatista in Firenze,[2] fa fede che Raffaello, nella generale disposizione della parte superiore di questo dipinto, seguì il vecchio tipo tradizionale consacrato dall'arte cristiana; ma ciò non autorizza a sostenere, come si è detto da alcuni, che il celebre maestro cavasse servilmente la composizione dall'affresco che esiste nel vestibolo che serve d'ingresso al cortile della Basilica di San Miniato al Monte presso Firenze. E quantunque Giovambatista Nocchi pubblicasse incisa una parte di detto affresco come opera del quattrocento, non è necessario a er l'occhio bene esercitato per ravvisarci una debole imita- 2 ne della pittura di Raffaello. Sarebbe più ragionevole l'af-

[1] Questo quadro non fu rimesso in Galleria, ma crediamo che si trovi i qualche villa imperiale, o sia stato rubato dalla Guardaroba della Corona. (a del *Lacroix*.)

[2] Vedansi C. F. Rumohr, *Italienische Forschungen*, vol. I, pag. 301, e . *Mon. Bapt. Flor.*, pag. 23, IV, 4.

fermare che egli si rammentasse dell'altro affresco fatto da Stefano, scolare di Giotto, nel convento di Santo Spirito della stessa città, poichè la guarigione dell'indemoniato si trova accanto alla Trasfigurazione.

Vien poi fatto carico al Sanzio d'aver rappresentato in quel quadro due cose del tutto diverse [1] e che non hanno tra loro alcun nesso; ma sarebbe più difficile lo spiegare o giustificare in che modo dipinse sul monte i due diaconi accanto ai tre apostoli. Tuttavia potrebbe congetturarsi che egli s'adattasse a quello strano anacronismo per obbedire al cardinale Giulio de' Medici, poi Clemente VII, ordinatore del quadro; chè allora si supporrebbero rappresentati nei due diaconi i santi Giuliano e Lorenzo, in memoria del padre e dello zio del medesimo cardinale. Taceremo d'altre critiche intorno al concetto ed alla composizione, stimando d'aver detto a sufficienza nel primo volume, e ci restringiamo a poche osservazioni che ci vengono alla mente nel confrontare quest'opera con quelle eseguite prima. E sopra tutto pare che Raffaello cercasse di distribuire largamente le masse delle ombre e dei lumi, laonde collocò nella mezza tinta alcune figure della parte inferiore, affinchè resultasse più vivo il contrasto con lo splendore della parte alta. In ciò volle far vedere che poteva sfoggiare nell'arte del chiaroscuro, che il Correggio e i Veneziani, e massimamente Giorgione, fecero progredir tanto. Ma sventuratamente l'ammirabile chiaroscoro della Trasfigurazione se n'è andato quasi tutto, poichè Giulio Romano nel terminare il dipinto dopo la morte di Raffaello, adoperò il nero fumo, perfido colore, che lì per lì dà un tono vigoroso e trasparente, ma in pochi anni diventa nerissimo. Però se dobbiamo credere alla testimonianza del barone Boucher Desnoyers (Appendice all'*Histoire de Raphaël par Quatremère de Quincy*, pag. 55), sarebbero annerite le sole velature, ond'è che posto il quadro in piena luce avrebbe riacquistato interamente il suo tono chiaro e vivace. Certo ci sono delle parti in cui il colorito non ha perduto; fra le quali la bellissima figura di sant'Andrea, le spalle nude della donna inginocchiata nel primo presso e la sua graziosa testa con le eleganti treccie di capelli.

Non è da porre in dubbio che nella parte inferiore lavorasse anche Giulio Romano, chè di ciò ci fa fede non solo

[1] Richardson, *Traité de la peinture*, vol. II, pag. 44, e vol. III, pag. 610; Falconet, *Oeuvres;* Lausanne, 1781, vol. III, pag. 274.

a maniera un po' dura di alcune teste degli apostoli, ma l'avere il cardinale Giulio de' Medici fatto pagare direttamente al ricordato pittore la somma che ancora doveva a Raffaello in saldo del quadro. Ed ecco come andarono le cose. Il detto cardinale, a richiesta di Leone X, ottenne da Francesco I appena salito sul trono, il vescovado di Narbona; e volendo adornare la chiesa episcopale, pregò Raffaello che gli colorisse la tavola per l'altare con la Trasfigurazione. Morto il Sanzio, era sempre in bottega, e già abbiam detto che gliela collocarono a capo del letto mortuario. Giulio Romano e Francesco Penni, chiamati eredi delle cose d'arte, dovevano lavorare insieme per finire quanto il maestro aveva lasciato incompiuto; però mentre impiegarono in ciò molti anni e si divisero i guadagni, eccettuarono la Trasfigurazione, per la quale lo stesso Giulio chiese al cardinale, per mezzo del conte Baldassarre Castiglione, il resto del pagamento e l'ebbe in 224 ducati; e se egli solo ricevette la somma, solo deve aver terminato il dipinto. Nella lettera che il Castiglione scrisse al cardinale Giulio de' Medici, si hanno alcune notizie intorno ai rapporti fra quell'illustre scrittore, Raffaello e i suoi scolari; laonde ci pare opportuno di doverla trarre per intero dalle *Lettere pittoriche*, vol, IV, pag. 3. « Ancorchè i tempi sieno di sorte, che » la dimanda mia possa parere importuna, per la obbligazione » ch' io mi suppongo di aver a tutti i miei amici, mi sforza a » supplicare V. S. reverendissima di una cosa, la quale a lei » penso non debba essere d'incomodità alcuna, e grandissima » grazia ad un suo servitore ed amico mio. Giulio, allievo di » Raffaello da Urbino, per la tavola che il prefato Raffaello » fece a V. S. reverendissima e illustrissima, resta creditore di » quella di una certa somma di danari, i quali esso al pre- » sente non dimanda, nè vuole, ma per aver una sua sorella » grande, alla quale già ha ritrovato marito, se avesse il » modo di darle la dote, desidererebbe che V. S. reverendis- » sima per la sua clemenza si degnasse di fare deliberazione » a che tempo ella volesse dargli questi danari; perchè an- » corachè non si avessero adesso, nè di qua a sei o otto o die- » i mesi, il giovane, il quale sta in disposizione di pigliar » uesta sorella di Giulio, non si curerìa; purchè fosse si- » uro di averli a quel tempo promesso. Sicchè, se V. S. re- » erendissima si degnerà far questa grazia a Giulio, il quale » tanto suo servitore, oltre l'obbligo ch'egli le ne averà, io » ncora le ne resterò eternamente obbligato. Io ho preso si-

» curtà di far questa raccomandazione a V. S. illustrissima,
» oltre l'amore ch' io porto a Giulio, per satisfare alla buona
» memoria di Raffaello, il quale io amo non manco adesso di
» quello ch' io mi facessi quando viveva: ed esso so io che de-
» siderava che questa sorella di Giulio fosse collocata. Altro
» non dirò, se non che a V. S. reverendissima umilmente bacio
» le mani. In Roma, alli 7 di maggio 1522. »

E la domanda del Castiglione fu quasi subito appagata; come si conosce dal *Libro dei debitori e creditori*, segnato A, esistente nell'Archivio di Santa Maria Novella di Firenze, dove a pag. 316 si legge: « 1522. Giulio dipintore di contro, » dee avere ducati 224 d'oro di camera, facciamoli buoni, » per conto della tavola da altare dipinta da maestro Raffaello » d'Urbino, che si donò alla chiesa di san Pietro a Montorio » di Roma, benchè detta tavola costò ducati 655 di camera. » (Vedi Vasari, edizione del Bottari). Il cardinale non volle privar Roma di un capolavoro che non avrebbe mai avuto l'eguale, e alla chiesa di Narbona mandò invece il magnifico quadro della Risurrezione di Lazzaro fatto da Sebastiano del Piombo con gli schizzi di Michelangelo. La Trasfigurazione fu posta nella cancelleria dove abitava il cardinale, e vi stette infino a che Giovanni Barile non ebbe lavorato l'ornamento degno di quell'opera. (Vasari, *Vita di Sebastiano del Piombo*). Accerta poi il Bottari, che tolto nel 1757 il quadro dall'altare di san Piero in Montorio, in cui era stato collocato più di tre secoli innanzi, per eseguire la copia in mosaico che di mano di Stefano Pozzi si vede oggi nella Basilica di san Pietro, ci fu letta questa iscrizione: *Divo Petro Principi Apostolorum Iulius de Medicis card. vicecancellarius d d. anno D. MDXXIII.* E la data deve corrispondere al tempo in cui la tavola fu collocata all'altare di san Pietro in Montorio, poichè il citato documento ci assicura che era stata donata a quella chiesa nel 1522, nella quale rimase infino al 1797, essendo che in quell'anno la tolsero i francesi per trasportarla a Parigi nel Museo Napoleonico. Non danneggiata ma oscurata dalla prima vernice, fu ripulita e resa, per dir così, agli amatori delle cose d'arte, come in seguito al Trattato del 1815 fu restituita a Roma, ed è oggi fra i più pregevoli capolavori della Galleria Vaticana.

Varie scritture comparvero intorno alla Trasfigurazione; quella del generale Benito Pardo de Figueras ebbe due tra duttori, il Croze Magnan in francese e F. Gruen in tedesco (Berlino, 1805, in 8°). Simile onore non fu concesso al lavoro

Carlo Morgenstern (*Über Rafael Sanzio's Verklärung;* Leipzig, 1822, in 4°), ma quegli scrittori considerarono il quadro in diverso modo, senza raccogliere inedite notizie concernenti la sua storia.

STUDI.

— *a*) Disegno a matita rossa col sant'Andrea ritratto da modello nudo, nella Raccolta Albertina di Vienna. — *b*) Nella stessa Raccolta, disegno a matita rossa pei tre apostoli che sono in mezzo al quadro. Fu litografato da F. Eybl. — *c*) Parimente nella medesima Raccolta, studio a matita rossa per il sant'Andrea e per l'altro apostolo col braccio alzato, che gli sta dietro. Litografia del ricordato Eybl. — *d*) Nella Galleria del Louvre, studio su modelli nudi, a matita rossa, per la figura del giovane che si piega in avanti, e per l'altro che, stando ritto, guarda in alto. Fu inciso dal Caylus. — *e*) Studio a matita nera per la testa e le mani d'uno degli apostoli che è in mezzo al dipinto. Dalla Raccolta Lawrence passò in quella del re dei Paesi Bassi, e oggi si trova in Parigi appresso il Pescatore. — *f*) Studio a matita nera e bucato per il calco della testa di sant'Andrea, di grandezza simile all'originale, che dagli eredi di Tom. Lawrence passò nella reale Raccolta dei Paesi Bassi: fu comprato nel 1850 per 310 fiorini da Samuele Woodburn di Londra. — *g*) Due teste simili al vero del giovine e dell'apostolo che gli sta presso; bellissimo studio a matita nera che i fratelli Woodburn di Londra acquistarono da I. Goll van Frankenstein di Amsterdam: si trova ora nella Raccolta di Oxford. — *h*) Nella predetta Raccolta, testa dell'apostolo che s'inoltra dietro al giovine. Noi abbiamo veduto in Inghilterra, massimamente appresso il duca di Devonshire, molti altri studi di mani e di piedi, a matita rossa e bucati per il calco, i quali son forse parte del cartone che fece Francesco Penni onde eseguire una copia del quadro; e siamo indotti a metter fuori questa congettura, dal vedere che quei disegni non sono eseguiti tanto francamente da osare di attribuirgli a Raffaello. E probabilmente dovevano appartenere allo stesso autore i tre pezzi con la testa, la mano e il piede della donna inginocchiata, che furono venduti ad Amsterdam nel 1778 per 16 fiorini insieme colla Raccolta del Rutgers. — *i*) Un celebre disegno a penna di tutta la composizione con figure nude, è oggi

a Vienna nella Raccolta Albertina, ma ci riserbiamo di dire nel Catalogo dei disegni di Raffaello, per quali motivi non lo crediamo autentico. Fu litografato dal Pilizotti. — *j*) Praun di Norimberga possedeva un disegno considerato come il primo schizzo di Raffaello, ma è tanto debole da doverlo giudicare invece opera di un ingannatore. Fu inciso in foglio da I. T. Prestel. — *k*) Era appresso il borgomastro Willhelm Six un disegno a penna di tutta la composizione, acquarellato e lumeggiato di biacca, che poi passò nelle Raccolte del Walraven, del Rutgers, del Plors van Amstel, e dopo la morte di I. Goll fu venduto nel 1833 a Amsterdam insieme col rame inciso da Raffaello Morghen. Ma sebbene non abbiamo veduto questo disegno, dubitiamo della sua originalità. — *l*) La Raccolta di Modena possedeva il disegno d'un apostolo in foglio piccolo, fatto a matita nera su carta tinta e lumeggiato di biacca. Vedi *Le pitture e sculture di Modena*, ec., di Gian Filiberto Fagani; Modena, 1770, pag. 129. — *m*) Il papa Clemente XI degli Albani di Urbino, comprò a gran prezzo, dice il Taia, un cartone di questo dipinto affinchè non fosse trasportato in Inghilterra, e il Richardson ne vide la parte inferiore che nel 1826 era nel palazzo Albani di Roma. È molto diverso dal quadro: il Salvatore sta sospeso in aria nel mezzo ad una gloria di forma ovale e non alza gli occhi al cielo, ma gli abbassa verso Mosè: i due diaconi non ci sono, e sotto, dietro all' uomo che è a destra, si vede soltanto la testa di una donna. La brutta esecuzione di esso fece dire agl' intelligenti, che papa Clemente XI fu ingannato acquistando per originale una copia eseguita da un destro falsificatore. Fu inciso da Francesco Pozzi nel 1779 in una stampa alta cent. 70; larga 45. Pietro Bettelini con la direzione di Stefano Tofanelli, corresse e compì quest' intaglio che Francesco De Santis di Roma pubblicò con dedicatoria a W. Hamilton Nisbet, e nel 1835 Giuseppe Vallardi di Milano possedeva il rame. Compreso il margine, è una stampa alta cent. 80; larga 60. — *n*) Uno schizzo a olio su tavola con la sola parte superiore, senza i diaconi e con vari sostanziali cambiamenti, fu messo fuori alcuni anni sono a Monaco: è alto cent. 67; largo 49, e lo possedeva il Binder. Alcuni abili artisti ci dissero che è eseguito con molta franchezza e vivacità, ed avrebbe tutta l'apparenza di opera originale: le teste dei profeti sono bellissime, le figure dipinte alla brava, e il fondo sarebbe stato compiuto dopo così leggermente, da non contornar sempre le dette figure. Ma per disgrazia l'ebbe in mano

un restauratore, e affermano che ha perduto molto: però non avendo noi veduto questo schizzo, ci asteniamo da dir cosa che possa screditarlo.

ANTICHE COPIE.

a) Per commissione di Clemente VII, come riferisce il Vasari, Giovan Francesco Penni fece una copia della Trasfigurazione che portò e vendette a Napoli, dove si vedeva nella chiesa di Santo Spirito degl' Incurabili. Non vi è più da molto tempo; e poichè il non diligente scrittore Bernardo De' Dominici (*Vite dei pittori, ec. napoletani;* Napoli, 1742, vol. II, pag. 290) racconta, che una copia di quel quadro di mano d'Andrea di Salerno, fu tolta dalla chiesa di San Domenico per esser mandata in Spagna a don Pietro d'Aragona, noi congetturiamo fosse invece quella del Penni, che secondo Antonio Conca (*Descrizione odeporica*, ec.; Parma, 1793, vol. I, pag. 204) il principe di Astigliano avrebbe lasciato per testamento come dipinto originale, alla chiesa dei Teresiani da lui fatta costruire. Oggi si trova nella Galleria Nazionale di Madrid, che fu aperta nell' antico convento della Trinità. In essa copia si riscontrano molti e sostanziali cambiamenti: il Salvatore e i due profeti sono librati in aria dentro ad un cerchio, nè si vede l'albero dietro ai diaconi; la donna inginocchiata nel primo presso è quasi tutta vestita di rosso, e rosso pure ha il manto che dalle spalle gli scende fino ai piedi, mentre nel quadro di Raffaello è di un turchino cupo. Anche l'apostolo seduto ha veste rossa. E non può nemmeno supporsi che quei colori fossero dati come preparazione da sovrapporci poi il turchino, poichè i panni sono finiti al pari di tutto il resto della copia, la quale nel disegno, nel modellato e nell'espressione è molto inferiore all'originale, avendo eziandio durezza nelle pieghe dei panni e monotonia nel tono scuro del terreno. — *b*) Nel palazzo Sciarra Colonna a Roma esiste una buona copia di Carlo Saraceno, detto il Napoletano, che innanzi era nella Galleria Barberini. — *c*) E parimente in Roma ci sono re copie più piccole, che quasi sempre si additano come izzi originali. Il Mengs e il Winkelmann furono costretti da ti riguardi a giudicare originale quella del palazzo Albani, bene gl' intelligenti non possano esser tratti in inganno, an- perchè gli alberi del fondo rivelano in modo certo che è oro di un olandese. — *d*) Nell'opera *Viage de España*,

vol. IV, pag. 127, Antonio Pons ricorda una bellissima copia esistente nella chiesa dei *Carmelitas descalzos in Valentia, capella de la Comunion.*

INCISIONI. — Scolare di Marcantonio, da uno schizzo con alcuni cambiamenti; Bartsch, vol. XV, pag. 187, n. 6. — Nella maniera di Agostino Veneziano, 1538, cavata dal quadro, all'opposto e in piccola stampa; Bartsch, vol. XV, pag. 19, n. 9. La seconda impressione ha questo titolo: *Nicolo van Aelst formis.* — Cornelio Cort, 1573, con una dedicatoria al cardinale Granvelle. Le prime impressioni sono senza nome, le terze portano impresso l'anno 1602. È una stampa alta cent. 58; larga 39. — Scolare di Cornelio Cort, copia della precedente, presso P. P. Palumbus, 1574. Le seconde impressioni hanno questo titolo: *Gasp. Albertus successor Palumbi*, e sono alte cent. 58; larghe 39. — Michelangiolo Morelli, 1602: le prime impressioni sono senza nome, le terze col titolo: *Claudius Ducheti form., Romae,* 1648. La stampa è alta cent. 56; larga 37. — Raffaello Sadeler *excud.:* è all'opposto in piccolo foglio. — Simone Thomassin, 1680, all'opposto, in due tavole, per commissione di Luigi XIV; stampe alte cent. 76; larghe 45. — Giacomo Chereau, iuniore, presso la vedova Audran, stampa centinata, all'opposto, alta cent. 70; larga 41. — S. Valé inc., Dravet *exc.*, all'opposto, in foglio grande. — Arn. van Westerhout, acquaforte con dedicatoria al monaco Giov. Francesco Grasso. Nelle seconde impressioni invece del nome dell'incisore si legge: *Si vende da Vincenzo Billy alla chiesa nuova.* Questa stampa è alta cent. 40; larga 25. — Giovambattista Lenardi, da un disegno di Uberto Vincent, 1691, all'opposto, in foglio. — Niccola Dorigny, acquaforte terminata col bulino, 1705: le seconde impressioni sono del 1709. La stampa in foglio grande, fu ritoccata nel 1764 da Rob. Strange. — Benedetto Eredi, 1775, brutta stampa in foglio. — A. P. Tardieu, stampa in 8° superiormente centinata. — Iac. Simon, due tavole, in piccolo foglio, alla maniera nera e senza i diaconi. Alcune hanno il titolo: *The Transfigurations of Christ;* Marc. c. IX, v. 2; altre il *The youth brought by the father to the Apostles;* Marc. c. IX. — Raffaello e Antonio Morghen, intaglio cominciato dal detto Raffaello nel 1795 e compiuto dal secondo per Artaria a Mannheim; stampa in foglio grande. — Raffaello Morghen, con disegno di Stefano Tofanelli, 1811, in foglio grande. — A. Girardet, in foglio, per il *Musée Napoléon.* — Queverdo, acquaforte terminata dal Pigeot, in 4°, per la *Galerie Filhol.* — Ignazio Pavon; è copia

della stampa di Morghen, in foglio grande. — Dissard, il foglio. — Thouvenin, a granito, in foglio. — Aug. Spiess, acciaio in piccolo foglio. — U. G. Kininger, alla maniera nera, 1836, in foglio grande. — Barone Boucher-Desnoyers, in foglio grande. — T. Driendt, litografia in foglio grande. — Robillard, litografia in piccolo foglio per la *Galerie religieuse et morale*, 1843.

INCISIONI DI ALCUNE PARTI DEL QUADRO. — *La sola parte superiore*, Giulio Bonasone: Cristo, Mosè, Elia e i tre apostoli, per l'opera d'Achille Bocchius, intitolata *Symbolicarum*. È una stampa alta cent. 11; larga 80; Bartsch, vol. XV, pag. 164, n. 275. — Aubert, 1724, in piccolo foglio. — Duthé, a granito, in piccolo foglio. — T. Trotter, 1788, il solo Salvatore in piccola stampa. — I. C. Thelot, I. Dan. Herz *exc.*, in foglio, con la donna inginocchiata nel primo presso. — La sola testa di essa donna in un tondo di cent. 6, come ritratto della Fornarina; intaglio sull'argento a punta secca di Raffaello Morghen. Vedi il Catalogo di Niccolò Palmerini: *Opere d' intaglio del cav. Raffaele Morghen;* Firenze, 1824, n. 209. — A. Humboldt *fec. acqua forte*, 1788. È una testa virile colorita, in foglio. — *Studio del disegno ricavato dall' estremità delle figure del celebre quadro della Transfigurazione di Raffaele*, delineato dal cav. Vincenzo Camuccini, inciso da Giov. Folo; Roma, nello studio del Folo. Sono 31 carte numerate e un frontespizio con la dedicatoria a Giuseppe Eman. Pinto di Sousa, ec. — *Recueil de 12 têtes d'étude de la Transfiguration de Raphaël*, disegnate sul quadro originale e incise in pietra da I. Gouhaud; Amsterdam, in foglio grande.

SALA DI COSTANTINO.

Abbiamo già detto nella vita di Raffaello, che volendo seguitare l'esempio di Sebastiano del Piombo che fu il primo a dipingere a olio sul muro, usò quella maniera nella sala di Costantino; laonde fatto il disegno d'ogni cosa, eseguì i cartoni per le due figure allegoriche che mettono in mezzo la battaglia el medesimo imperatore, e uno schizzo acquarellato per l'alcuzione ai soldati. Poi, come saggio, fece colorire a olio (così cconta il Vasari) le figure della Giustizia e della Clemenza Giulio Romano e da Francesco Penni: ma appena cominciato iesto grandioso lavoro, lo sorprese la morte. Morto anche Leon X l seguente anno, nulla curandosi Adriano VI delle cose

d'arte, gl'interrotti lavori di quella Sala furono ripresi soltanto nel 1525 sotto il pontificato di Clemente VII: però i detti scolari di Raffaello stimando esser miglior cosa dipingere a fresco anzichè a olio, fecero gettar per terra tutta la facciata coperta di mistura preparata quando viveva il maestro, lasciando com'erano le due figure ch'essi avevano prima colorite a olio; e divisi tra loro i lavori, presero per compagni Raffaello dal Colle e Giovanni da Udine.

Le pitture sono distribuite così: sulle quattro pareti della Sala che è lunga ottantadue palmi, ineguale di larghezza e con due finestre in una delle dette pareti, si vedono quattro grandi storie della vita di Costantino, a modo di arazzi sospesi con ornamento di ricco fregio. Allato a ciascuna storia ci è un papa seduto dentro una nicchia con alcuni frutti d'intorno, accompagnato da figure allegoriche: sopra ai detti dipinti, in dei pilastri e in piccole figure, sono Apollo, la Luna e certi frutti con l'impresa di Leone X, che è un giogo col motto SVAVE. Nel basamento poi sono figurate delle piccole cariatidi con l'anello di diamanti e con varii emblemi di casa Medici, le quali hanno a' lati dei quadri di più grandezze, dentrovi in figure finte di bronzo, alcune storie della vita dello stesso imperatore.

239. ALLOCUZIONE DI COSTANTINO AI SOLDATI.

Ritto l'imperatore in tribuna collocata a sinistra, con allato un capitano, narra la sua visione a quattro vessilliferi che sembrano estremamente commossi: dinanzi avvi una guardia, e vicino gli stanno due paggi con le sue armi. Nel fondo si scorgono gli accampamenti con soldati che corrono per annunziare l'apparizione della croce in uno splendore, con le parole EN TOYTΩ NIKA (*con questo segno vincerai*). In lontananza scorre il Tevere col ponte Elio, e si vedono il Mausoleo d'Augusto e d'Adriano e una piramide, che certamente rappresenta il creduto sepolcro di Romolo conservato fino ai tempi d'Alessandro VI. A destra, nel primo presso, è un nano che si mette un elmo in capo; figura sgradevole e sconveniente aggiunta da Giulio Romano, che come dice il Taja, la dipinse per far piacere al cardinale Ippolito de' Medici che volle in tal modo dar celebrità al suo nano Gradasso Berrettai di Norcia, intorno alla cui deformità scrisse il Berni un capitolo giocoso. E anche

i due paggi furono aggiunti dallo stesso Giulio, perchè la mossa ed i panni sono nella sua maniera. Delle quali malaccorte e goffe aggiunte, n'è testimonio lo schizzo di Raffaello illustrato dal Richardson (vol. III, pag. 416), che Enrico Reveley vide appresso il duca di Devonshire, dove non ci sono nè il nano nè i paggi, il cui costume è uno strano anacronismo in questa antica storia, che del resto ha un colorito forte e vivo da confermare quanto scrissero il Vasari e lo Scanelli (*Microcosmo della pittura*, pag. 154), che è opera di Giulio Romano. In essa si legge questa iscrizione: ADLOCUTIO QUA DIVINITUS IMPULSI CONSTANTINIANI VICTORIAM REPERERE.

INCISIONI. — Francesco Aquila, grande stampa nelle sue *Picturae*, etc. — Anonimo, all'opposto; acquaforte in 4° piccolo col titolo, *Iulius Rom. invent. NP.... del.* — Vincenzio Salandri, in foglio grande per il largo. — Landon, n. 301.

240. BATTAGLIA DI COSTANTINO.

Siamo sulla sinistra riva del Tevere alle porte di Roma: il ponte Molle è il fondo del dipinto a destra, e l'orizzonte è chiuso dalla catena dei colli di Monte Mario verso il Gianicolo. L'imperatore, in groppa a poderoso cavallo, traversando in mezzo al quadro il campo di battaglia, volge la lancia contro Massenzio, che si trova chiuso con i suoi soldati sulla riva del fiume e invano tenta di guadarlo a cavallo. Tre angioli volano con fiammeggianti spade sopra Costantino, per annunziargli la vittoria concessagli da Dio: però la battaglia ferve ancora sterminatrice, sebbene le coorti di Massenzio indietreggino e confusamente si rompano all'avvicinarsi della cavalleria dell'imperatore; e già sul ponte si veggono i fuggitivi. Questa grandiosa composizione è, per la varietà degli episodi, uno dei più magnifici quadri di battaglia che esistano, e per non ripetere le stesse cose, rimandiamo il lettore che voglia una più larga illustrazione a quanto fu scritto nel primo volume di quest'opera.

Racconta il Richardson (vol. IV, pag. 427) che esaminando disegni ancora in essere, si vede che nell'esecuzione furono ascurate alcune figure, la cui mancanza ha temperato la fie-zza e la confusione che Raffaello aveva cercato di esprimere ella battaglia; laonde non si vedono nell'affresco un alfiere e ie altri soldati che cercano di salvarsi a nuoto nel Tevere,

nè quella parte della pugna che si allargava fino alle falde dei monti, e che nei disegni andava a congiungersi con gli episodi del primo presso. Ma è anche probabile che Raffaello facesse questi cambiamenti nel cartone, di cui esiste una parte nella Biblioteca Ambrosiana di Milano; poichè nel dipinto non si conosce una visibile mancanza; e d'altronde non pare che Giulio Romano ci mettesse alcun particolare di suo. Quanta magnificenza non spiegò l'ingegno di Raffaello in questa battaglia da sembrarci, in paragone, ben poca cosa alcune opere di questo genere che pur procurarono tanta gloria ai loro autori! Ai nostri giorni ci fu Orazio Vernet, che nella presa della Smala, si avvicinò in qualche modo nell'invenzione all'opera del Sanzio; la quale ha questa iscrizione: D. VAL. AUREL. CONSTANTINI IMP. VICTORIA QUA SUBMERSO MAXENTIO CHRISTIANORUM OPES FIRMATAE SUNT.

Giustamente si attribuisce a Giulio Romano la buona esecuzione dell'affresco, sebbene aiutato da'suoi scolari come asserisce lo Scanelli, e come ce lo attestano alcune ombre d'un tono nerastro, e perciò diverso da quello rosso scuro che egli prediligeva. In generale il colorito è un po'freddo, ma in compenso il disegno è corretto e risoluto, e il maneggio del pennello magistrale. Oltre di che dobbiamo lodare molto la perfetta verità degli antichi costumi, così nelle vesti come nelle armi; verità che non manca di fantasia. Imperocchè in ciò era valentissimo il Sanzio, assai più di Giulio che spesso seguiva il capriccio, mettendo accanto ad antiche figure dei personaggi vestiti in costumi del medioevo, siccome abbiamo notato nel precedente affresco, in cui Raffaello non avrebbe fatto il nano e i due paggi. E nella storia del Battesimo di Costantino usò della stessa licenza Francesco Penni, dove un paggio ha maniche che costumavano verso la metà del quattrocento; come nella Donazione di Roma al papa, si vedono assai figure in abiti del cinquecento, che per lo più sono ritratti. Il Sanzio mostrò nella Scuola d'Atene che era possibile ritrarre in antiche storie dei contemporanei personaggi, schivando peraltro l'anacronismo delle vesti.

DISEGNI.

a) Uno schizzo dell'intera composizione ma con cam menti, lo vide il Richardson appresso il Malvasia, poi p nella Raccolta Crozat: oggi è in quella del Louvre. — *b*) I

al 1812 era in Roma nel palazzo Borghese uno schizzo che fu comprato dal conte russo Balck. — *c*) Il detto Richardson cita un terzo schizzo (vol. IV, pag. 15) che a'suoi tempi si conservava in Spagna e si giudicava anch'esso originale; ma secondo Antonio Ponz (vol. VI, pag. 121) era un disegno fatto sull'affresco, che ora non è nemmeno più nella Raccolta. — *d*) Nella Biblioteca Ambrosiana di Milano vien conservato un pezzo del cartone di Raffaello. — *e*) Nella reale Raccolta d'Inghilterra esiste uno studio per il gruppo in cui un guerriero protegge contro il nemico il suo commilitone caduto in terra, e si suppone che questo schizzo servisse all'esecuzione dell'affresco.—*f*) Nella Raccolta d'Oxford ci sono tre studi a matita nera, uno pei due soldati che notano nel Tevere, l'altro per un uomo seduto, e finalmente il terzo per un uomo rovesciato a terra. — *g*) Probabilmente fu fatto per questa battaglia lo schizzo a penna con guerrieri nudi, due de'quali su cavalli rovesciati e il terzo in mezzo con una lancia, veduto di dietro: degli altri sei si conosce la sola testa. Di esso si ha un intaglio, in foglio per il largo, di Adamo Bartsch, ma non sappiamo ciò che sia accaduto del disegno.

Incisioni. — Da uno schizzo di Raffaello diverso dall'affresco, Giulio Bonasone, 1544; Bartsch, vol. XV, pag. 134, n. 84. Se in questa stampa è veramente uno schizzo del Sanzio secondo che si legge nel titolo delle seconde impressioni, siamo costretti a dire che non ci si ravvisa la sua maniera. — Orazio Farinati, detto anche Battista del Moro, la parte sinistra della battaglia fino all'imperatore Costantino; Bartsch, vol. XVI, pagg. 171 e 200, n. 6. — Giovambatista Cavalleri, 1571: sono due stampe in foglio per il largo copiate dall'affresco, che hanno questo titolo dal lato sinistro: *Imperator Caesar Constantinus.... liberati asservit.* — Copia delle suddette in quattro pezzi riuniti, segnata col monogramma K.S. e con l'indirizzo *Antwerpiae Martin. Petri exc.* È alta cent. 36; larga 1.23. Vedi Brulliot, vol. I, n. 2775. — Peter Scalberge, 1637, in 4° piccolo. — Pietro Aquila palermitano dis. e inc., 1683, in 4° piccolo. Le seconde impressioni hanno l'indirizzo del Rossi. — Woyriot, acquaforte sul [illegible]gno del Boucquet con iscrizione che comincia così: *Monsei[illegible]r, les philosophes tiennent que les faits héroïques*, etc. È [illegible] stampa alta cent. 15, larga 40. — Balth. Pavillon, acqua[illegible]e in piccolissimo foglio. — Antonio Banzo, leggiera acqua[illegible] per il largo. — Aloysio Fabri, stampa grande per il largo. [illegible]ndon, n. 299.

241. BATTESIMO DI COSTANTINO.

Secondo gli atti non autentici di san Silvestro, quell'imperatore fu battezzato in san Giovanni Laterano nel battistero che esiste anch'oggi, ed è figurato nell'affresco. Il detto papa sotto le sembianze di Clemente VII, sta ritto sugli ultimi gradini, e con una coppa versa l'acqua sul capo di Costantino, che spogliato e genuflesso dinanzi, pone la destra sopra un libro tenuto aperto da un sacerdote, in cui si legge: *Hodie salus Urbi et Imperio facta est.* Allato al papa si vede un diacono con bacino dentrovi gli oli santi: dietro all'imperatore un servo della Basilica che stende un panno per raccoglier l'acqua battesimale; a destra, seduto sui gradini, un nobile paggio che custodisce le vesti e le armi; in mezzo, nel fondo, un crocifero con ai lati due giovinetti che portano i candelabri, e in lontananza, di seguito al detto crocifero, molte guardie e popolo. Dalla parte destra avvi un uomo quasi spogliato insieme con due fanciulli nudi, i quali salgono al battistero onde ricevere il sacramento; e nel primo presso Crispo figliuolo di Costantino in veste romana e coronato, che (secondo la tradizione) fu battezzato col padre. Di faccia sta ritto un uomo barbuto, in cui il Vasari nella vita di Giulio Romano, dice essere ritratto Niccolò Vespucci cavalier di Rodi, appellato il cavalierino, famigliare di Clemente VII. Nella seguente iscrizione che è sotto all'affresco, si allude al restauro del battistero di san Giovanni Laterano eseguito a'tempi di Leon X e del ricordato Clemente VII: LABACRUM RENASCENTIS VITAE C. VAL. CONSTANTINI. — CLEMENS VII PONT. MAX. A LEONE X COEPTUM CONSUMAVIT. MDXXIIII.

Quantunque non ci manchi quella simmetria a cui badava molto Raffaello, e si conosca un profondo studio del vero come in tutte le sue opere, la composizione di questa pittura, più debole di tutte le altre, non è sua. Lo Scanelli (opera citata, pag. 154) come tutti i moderni scrittori, l'attribuiscono a Giovan Francesco Penni. Un disegno a penna acquarellato a bistro, fu giudicato dell'Urbinate: esso si trovava nel 175 i Parigi nella Raccolta del duca Tallard. Vedi il Catalogo i Remy e Glomy.

INCISIONI. — Francesco Aquila, stampa grande nelle . · *cturae,* etc. — Vincenzio Salandri, in foglio grande per il lar · — Landon, n. 302.

242. DONAZIONE DI ROMA.

Nella quarta parete di quella Sala, è figurato Costantino quando dona al papa la città di Roma nell'antica chiesa di san Pietro. San Silvestro seduto in trono a sinistra e in atto di benedire, riceve dall'imperatore che gli sta dinanzi inginocchiato, una Roma d'oro come simbolo della donazione. Ai lati del papa sono vari cardinali; e fra i personaggi inginocchiati credette il Bellori di ravvisare uno dei Flavi che era a quei tempi gran Maestro dell'ordine di san Gregorio, che si dice instituito dallo stesso Costantino. Guardie svizzere vestite nel costume che usano anch'oggi, tengono indietro il popolo: ed è tra le colonne a destra che si debbono cercare i ritratti di cui parla il Vasari nella vita di Giulio Romano, cioè quello del rammentato pittore nell'uomo vestito di toga, più alto di quanti gli stanno dintorno, gli altri dei poeti Pontano e Marullo: a sinistra quello parimente ricordato dal Biografo Aretino, del conte Baldassarre Castiglione, amicissimo di Raffaello e protettore di Giulio, che poi mandò alla corte di Mantova. Molte persone, massimamente donne e fanciulli, stanno ginocchioni nel primo presso, più o meno attente a guardare la cerimonia, fra le quali avvi un bel giovinetto nudo che senza curarsi di nulla, si pone allegramente a cavallo di un cane. Sulle colonne più prossime, si leggono queste iscrizioni, che ricordano l'editto di Costantino a favore dei cristiani e la donazione di Roma alla Chiesa. In una è detto: TAM TANDEM CHRISTUM LIBERE PROFITERI LICET, e nell'altra: ECCLESIAE DOS A CONSTANTINO TRIBUTA.

Mostrò Giulio Romano nella disposizione di queste pitture inventate da lui, che era un degno scolare di Raffaello: alcuni gruppi staccati sono molto pittorici e bellissimi, quantunque non sempre convenevoli alla storia; il che non è facile d'evitare in una composizione dove quasi tutte le figure non ci hanno alcuna parte, e sono semplici spettatori. Ma Giulio avrebbe fatto meglio a lasciare alcuni particolari che fanno conveniente contrasto col soggetto, come ad esempio (per uanto possa sembrare grazioso), il giovinetto col cane. Il Titi il Bellori attribuirono quest'affresco a Raffaello dal Colle, e ı verità nella facile maniera e nella freschezza del colorito, . scorge molta somiglianza con altre sue opere fatte in Urbino, a approvare quel giudizio.

Uno schizzo dei principali gruppi fatto a penna e acquarellato di bistro nella maniera di Giulio Romano, passò in vari tempi nelle Raccolte di I. Stella, del Coypel e del duca d'Orléans, il quale lo donò al duca Tallard. (Vedasi il Catalogo di Remy e Glomy; Parigi 1756). Forse è quello da noi veduto appresso il Major di Londra, in parte diverso dalla pittura, nel quale i panni sono di tutt'altra maniera. Il giovinetto sta già seduto sul cane, manca il mosaico nella nicchia; molto diversi sono i trombetti nell'ingresso rotondo e le figure più vicine all'altare: finalmente non vi è il giovine ritto, certamente ritratto, che si vede nel primo presso dell'affresco.

Incisioni. — Antico anonimo italiano; il solo gruppo, all'opposto, delle tre donne inginocchiate col bambino, del giovine presso la colonna e di altre due figure. È una stampa alta cent. 23, larga 17. — Giovambatista Franco, l'intera composizione, all'opposto, in foglio grande; Bartsch, vol. XV, pagina 137, n. 55. — Francesco Aquila nelle *Picturae*, etc. — Aloysio Fabri sc. Rom., in foglio grande per il largo. — Landon, n. 186.

243. I PAPI E LE FIGURE ALLEGORICHE.

Abbiamo già detto che ai lati delle storie ci sono alcuni papi seduti dentro nicchie, con intorno a ciascuno due figure allegoriche delle sue particolari virtù; ma essendo più stretta la parete dove è la Donazione di Costantino perchè s'aprono due finestre, in essa sta dipinta una sola delle dette figure allato del papa, dietro il quale ricorrono dei pilastri sui quali vedonsi dei putti quasi nudi, e due ermafroditi che sostengono l'impresa e l'arme di papa Leone X. Presso la storia del Battesimo si ravvisano sui medesimi pilastri Apollo e Diana in piedi, ma invece del giogo sostengono dei globi di vetro con la scritta, *Candor illaesus*, che, secondo il Giovio (*Dialogo delle imprese*, pag. 51) usò Clemente VII ancor cardinale nel pontificato di Adriano VI.

1. L'apostolo san Pietro. È maestosamente seduto *in pontificalibus* con le chiavi nella mano sinistra: due angiolini alza[illegible] le cortine del baldacchino. A destra sta parimente seduta l'[illegible]legorica figura della Chiesa accennando un tempietto che ti[illegible] in grembo, quasi come se pronunziasse le parole di Gesù n[illegible] l'Evangelio: « Tu sei Pietro e su questa pietra edificherò [illegible] mia Chiesa. » Di faccia avvi l'altra figura allegorica dell'Et[illegible]

nità con libro, calamaio e penna: ha ai lati la Fenice e indica col gesto la Chiesa, che confidata a san Pietro deve durare eternamente.

2. Il papa Clemente I. Vissuto a' tempi di Domiziano, di Nerva e di Traiano, alza la destra e tiene un libro nella sinistra: qui pure due angiolini sollevano le cortine del baldacchino. Dal manco lato vedesi la Moderazione con le redini nelle mani; a destra la Bontà (*Comitas*) con un agnello ai piedi, essendo queste due le virtù per le quali Eusebio magnificò quel pontefice. La figura della Bontà fu eseguita da Giulio Romano o da Francesco Penni sul cartone di Raffaello; e di tutto il dipinto si ha un' incisione in foglio, fatta da Roberto Strange nel 1765.

3. Alessandro I. È vero che l' iscrizione si riferisce a papa Silvestro, ma il Montagnani provò con validi argomenti che hanno il sostegno della cronologia dei romani pontefici, che fu errato nel porre la detta iscrizione: e ciò pare a noi probabile, considerando che papa Silvestro dipinto nelle due grandi storie, comparirebbe due volte. Alessandro che visse ai tempi dell' imperatore Adriano, morì martire, ond' è che tenendo un libro volge gli occhi al cielo con vivissimo desiderio. Ha appresso due angioli, ed ai lati la Fede e la Religione; quella con un calice, questa con due tavolette, in una delle quali è scritto: *Liber generationis Jesu Christi filii David.*

4. Urbano I. Viveva nel terzo secolo sotto l' imperatore Alessandro Severo, e questa maestosa figura dipinta con singolare energia, è certamente lavoro di Giulio Romano. Due angioli gli alzano da ambo i lati il piviale: a sinistra avvi la Giustizia che mentre con una mano regge la bilancia, posa l' altra sopra uno struzzo: di faccia è la Carità. La prima fu colorita a olio da Giov. Francesco Penni; ma sebbene per ordinario non sia suo attributo lo struzzo,[1] forse Raffaello l' aveva copiato da un' antica medaglia con la testa di Tiberio, ovvero da altra che rappresenta la Giustizia, dove, secondo la testimonianza di Valeriano Bolsani (I. Pierii Valeriani *Hiéroglyphica;* Lugduni, 1602, lib. XXV, cap. II), ci sono diverse penne di quel-[illegible]ccello col motto IVSTITIA. E Horus Apollo ci fornisce questa [illegible]gazione nei *Hiéroglyphes des Egyptiens*, lib. II, pag. 110: [illegible]e penne di struzzo indicano un uomo che rende uguale

[1] Nel monumento sepolcrale di papa Adriano VI che è nella chiesa di [illegible]a Maria dell' Anima a Roma, vedesi pure la figura della Giustizia col [illegible]bolico struzzo.

» giustizia a tutti, nel modo stesso che le ali del detto uccello » sono simili e non diverse come negli altri uccelli. » Quanto poi alla figura della Carità, essa è seduta con due fanciulli in grembo e con un terzo ritto a destra che la guarda. La testa del papa fu incisa in Roma, in piccolo foglio, da Ferdinando Ruschweyh.

Appresso il Savigny consigliere di Stato a Berlino, si trova un leggero schizzo della Giustizia, che fu inciso da Giovambatista Gintes, all'opposto e in piccolo foglio; poi da Roberto Strange, 1765, in foglio grande: la sola testa simile all'originale da Paolo Fidanza, in foglio parimente grande. Due schizzi della Carità fatti da Giov. Francesco Penni, erano nella Raccolta del Louvre e d'Oxford: il primo lo intagliò il conte di Caylus; del secondo si ha una litografia nel *Lawrence Gallery*.

Lo schizzo della donna col giogo che vedesi nell'affresco sopra alla Carità, si conserva nell'Istituto Staëdel a Francforte sul Meno, ed è disegnato a matita nera dal detto Penni.

Incisioni del dipinto. — Acquaforte di un intagliatore col monogramma DBC., 1643. Vedasi Brulliot, vol. 1, n° 816: (questa stampa ha altresì il monogramma dell'editore CPV.); vol. I, n° 1436. — Tre stampe a chiaroscuro segnate *I. S. sculp.*, 1783, sono nell'opera di Gio. Skippe. — Landon, n° 149.

5. Papa Damaso I. È il trentottesimo pontefice che viveva intorno al quarto secolo: ha la testa scoperta, le mani giunte e volge lo sguardo al cielo. Uno degli angioli che gli sono dietro, sostiene il triregno; a'suoi piedi se ne vedono altri due più piccoli. La figura della Prudenza vestita come Minerva, sta seduta a sinistra in atto di guardarsi dentro un rotondo specchio: a destra è assisa pure la Pace con ramo d'olivo in mano.

6. Papa Leone I, detto il Grande. Visse intorno alla metà del quinto secolo, e con energia e dignità d'apostolo, si oppose alle dottrine dei Nestoriani e dei Manichei. È seduto in mezzo a tre angioli, un dei quali par che voglia abbracciargli un piede: a sinistra siede la Purità colla simbolica colomba; di faccia la Verità che getta via il velo da cui è coperta.

7. Papa Felice III. Sebbene si legga sopra il nome di Silvestro, sembra che l'allegorica figura della Forza debba riferirsi ad altro pontefice; e noi ci accordiamo col Montagnani nel credere che sia figurato papa Felice II, detto III, poichè fu lui che si oppose gagliardamente e senza tregua all'imperatore Zeno, il quale aveva pubblicato un editto concernente i dommi,

sostenendolo con l'autorità del patriarca di Costantinopoli. Il detto papa circondato da angiolini, tiene la penna sopra un libro e ne consulta un altro: la figura della Forza, che non ha accompagnamento perchè dall'altro lato s'apre la finestra, è vestita di corazza ed ha un leone ai piedi.

8. Papa Gregorio VII. Manca l'iscrizione, ma considerando che la figura allegorica unita a questo pontefice ha il braccio destro alzato e in mano la folgore, ciò che vuol significare un papa energico nel difendere i diritti della chiesa con i fulmini della scomunica, ci è sembrato di ravvisare Gregorio VII. Sta in atto di scrivere in un libro ed è circondato da quattro angiolini: la figura con la folgore ha pure un libro nella sinistra; e se dobbiamo darle un nome, l'appelleremo la Forza spirituale.

Incisioni. — Remy Vuibert, 1635, 14 stampe in 8° all'acquaforte, con le figure che sono ai lati dei pontefici. — Scalberg, le stesse figure. — Tom. Piroli, 12 figure a tratti con lievi ombre, in piccolo foglio. — Giov. Volpato e C. Pestrini, sei stampe numerate di seguito con fondi d'architettura o di paese, per la *Calcografia Camerale in Roma*, in foglio grande, appresso Lod. Ferretti e Filippo Cenci. — Landon, dal n° 448 al 450. — Le sette figure ritte sopra zoccoli, cioè di Apollo, di Diana e di varie donne, furono pubblicate da I. Meulemestre, a Parigi presso Martin, con questo titolo: *Peintures inédites des salles de Raphaël au Vatican.* Sono sette stampe in 8°: questo primo fascicolo uscì fuori nel 1830, ma non ci è noto se ne furono pubblicati altri. — Due figure muliebri vestite, vedute di dietro e di faccia, furono litografate in foglio grande da C. Von Mannlich.

244. PITTURE DEL BASAMENTO.

Nel basamento finto di marmo, ci sono delle cariatidi a due per due con le imprese dei Medici, cioè lo sparviere e l'anello col diamante, in cui si legge *Semper;* divisa di Piero de' Medici, figliuolo di Cosimo padre della patria. (Vedasi *Dia-* *dell' imprese del Giovio*, pag. 48). In mezzo alle dette caria-, sotto alle storie e alle figure dei papi, ricorrono degli chi più o meno grandi, nei quali, in figure finte di bronzo, storie per lo più della vita di Costantino, probabilmente si tutte eseguite coi disegni di Giov. Francesco Penni. Sotto

al Parlamento dell'imperatore, si veggono il Trinceramento d'un campo; e nei piccoli quadretti laterali, Costantino vittorioso che entra in Roma, e un cavallo condotto dietro all'imperatore. Sotto alla Battaglia, in tre quadri bislunghi, quando i Romani si dispongono ad attaccar battaglia e si esercitano a trar frecce con la catapulta; quando Costantino vincitore riceve i prigioni, dietro al quale sta una Vittoria che lo incorona, e si vede cavar dal fiume il cadavere di Massenzio; finalmente quando si dà l'assalto ad una fortezza. Sono poi nei due quadretti laterali, la partenza dal campo e una nave stipata di combattenti, che accompagnano la testa di Massenzio. Sotto al Battesimo sono due storie: in una Costantino che ordina di bruciare gli editti contro i cristiani, nell'altra quando fa murare la chiesa di san Pietro, dove nel san Silvestro è ritratto Clemente VII; e, dice il Vasari, che nell'architetto col disegno in mano della fabbrica, fu ritratto Bramante; nel vecchio che gli sta dappresso, Giuliano Leni. Sotto alla Donazione di Roma si hanno rappresentati in tre quadri, l'imperatrice Elena che fa dissotterrare la croce di Cristo; Costantino ginocchioni davanti al papa che lo risana dalla lebbra, e in ultimo lo stesso imperatore che malato di lebbra, vede in sogno gli apostoli Pietro e Paolo.

Nella Raccolta del Louvre esistono due schizzi per le seguenti storie eseguiti dal Penni, ma che vengono attribuiti al Maturino. 1° Il cadavere di Massenzio pescato dal Tevere; 2° Alcuni soldati che danno l'assalto, coperti di scudi e protetti dalla cavalleria. I detti schizzi disegnati a penna acquarellati e lumeggiati di biacca, sono della stessa maniera dei due disegni con storie di Leone X, che servirono per i fregi degli arazzi con storie degli apostoli.

Finalmente negli sguanci delle finestre si vedono dipinti in due quadri bislunghi queste allegorie: Incoraggiamenti per l'agricoltura e la viabilità tra Roma e Firenze; aiuti alle scienze e alle arti; e in più piccoli quadri, i pagani che convertiti al cristianesimo, distruggono gl'idoli; san Silvestro che secondo la leggenda incatena un drago; Costantino che saluta la madre al suo ritorno da Gerusalemme; san Girolamo che ispirato dallo Spirito Santo, scrive le Omelie.

Incisioni. — Santi Bartoli che attribuì le pitture a Giulio Romano; incisioni all'acquaforte in undici fogli con titolo e dedicatoria al papa Alessandro VII, nelle quali sono quattordici dei diciassette soggetti degli imbasamenti e degli sguanci delle

finestre. — I contorni di tutte le pitture della Sala di Costantino con un'illustrazione, si hanno nell'opera di Pietro Paolo Montagnani intitolata: *Illustrazione storico-pittorica con incisioni a contorni dei dipinti della gran sala detta di Costantino*, ec.; Roma, 1834, in 4°.

245. INCORONAZIONE DELLA MADONNA.

Tavola, alta 3.19; larga 2.23.

Nella parte superiore della tavola sotto allo Spirito Santo in forma di colomba, siede sulle nubi la Vergine in adorazione accanto al Divino Figliuolo che la incorona: ai lati sono due angioli, l'uno prostrato e l'altro intento a sparger fiori. Una densa nube divide la parte inferiore, dove i dodici Apostoli esprimono in diversa maniera la loro maraviglia nel vedere il sepolcro ripieno di fiori. Nel fondo si scorge, a traverso della vôlta sepolcrale, una città presso ad un fiume con cascata d'acqua.

Abbiamo detto nel primo volume, che Raffaello ricevette nel 1505 un acconto di trenta ducati d'oro dalle monache di Monteluce presso Perugia, per dipingere un quadro dell'Assunzione della Vergine da porre sull'altare maggiore della chiesa, e il perchè non fu eseguito.[1] Dopo undici anni d'inutile aspettazione ne' quali le religiose rammentarono più volte al pittore la promessa; nel 21 di giugno del 1516 venne rinnovato, per mezzo di Alfano Alfani, l'atto d'allogazione, secondo il quale Raffaello avrebbe dovuto dar finito il dipinto ai 15 agosto del 1517, festività dell'Assunta. E volendo dar prova in quell'atto del suo buon volere, e in qualche modo compensare il ritardo, dichiarò che dei centoventi ducati d'oro promessi, si sarebbe contentato di cento. Fu in quel tempo che fece gli schizzi della composizione conservataci nelle incisioni del Maestro del Dado. Vedi Bartsch, vol. XV, pag. 188, n. 7 (Landon, n. 337) e pag. 190, n. 10. Ma anche questa volta non gli fu possibile di sodisfare all'impegno, a c[illegible]ne dei lavori che gli erano stati imposti e della sua gita

[1] Si credette che fosse il primo schizzo di questo quadro un disegno c[illegible]al palazzo Borghese passò in vari tempi nelle Raccolte di Tommaso L[illegible]nce, del re d'Olanda e del Woodburn, ma non è di Raffaello; tutto a[illegible]' un suo scolare.

a Firenze, mandatovi da Leon X per la facciata di san Lorenzo. E tanto andò in lungo la cosa, che lo sorprese la morte quando il quadro era appena disegnato; laonde solamente quattro anni dopo, Giulio Romano e Francesco Penni suoi creati ed eredi, si disposero a terminarlo, prendendo il primo a colorire la parte superiore con Cristo, la Vergine e gli angioli, e il secondo la parte di sotto con gli Apostoli. Berto di Giovanni perugino, secondo le condizioni del contratto, eseguì la predella, e finalmente fu collocato sull'altare della chiesa di Monteluce ai 21 di giugno del 1525. Nel quale rimase fino al 1797, poichè allora venne trasportato a Parigi nel Museo Napoleone: restituito dopo il Trattato del 1815, passò nella Galleria Vaticana, di cui è anch'oggi l'ornamento. Per quello che concerne l'esecuzione, rimandiamo il lettore a ciò che abbiamo scritto nella vita di Raffaello; soltanto aggiungiamo che (come asserisce il Vasari nella vita di Francesco Penni), Perino del Vaga, altro scolare del Sanzio, che poco innanzi aveva sposato la sorella del detto Penni, ebbe parte nel colorire la tavola di Monteluce. Ma non dovette esser molto importante il lavoro di questo pittore, poichè non vi si ravvisa l'agile maneggio del suo pennello, nè il vivo tono del suo colorito. Rimane in ultimo che diciamo, come la predella di Berto di Giovanni è ancora nella sagrestia del monastero,[1] divisa in quattro compartimenti con le storie della nascita di nostra Donna, quando andò al tempio, il suo sposalizio e la morte; che nel primo di essi compartimenti sta scritto l'anno 1525, e che in generale quei piccoli dipinti rivelano la scuola di Raffaello nel tempo della sua dimora in Roma. Tuttavia le composizioni han poco ordine e carattere, e il colorito non è vago.

INCISIONI. — *Ioannes Cappelli ex archetypo delin. Iacobus Bossi sculpsit Romae,* con una dedicatoria a Carlo Baduel; Perugia, 30 aprile 1791. È una stampa in foglio grande. — Nel Manuale del *Musée Napoléon*, n. 39. — L. Guttenbrunn, 1792, acquaforte in piccolo foglio col solo gruppo degli apostoli.

DOCUMENTI CONCERNENTI QUESTO QUADRO.

In un manoscritto della Biblioteca comunale di Per[illegible] col titolo: *Iste est Liber reformationis, vel memorialis [illegible] nasterii S. M. Montis lucidi extra mœnia perusina,* si l[illegible]

[1] Oggi non vi è più, nè sappiamo dove fosse trasportata. (*Nota del [illegible] duttore*).

quant'appresso, a pag. 46: « A dì 29 del mese de decembre 1505. » Nel tempo de lo offitio della sopradetta Abatessa (Suor » Chiara di messer Francesco de' Mansueti di Perocia) fu or- » dinato se dovesse fare una tavola o vero cona grande per » lo altare magiore de la Chiesa de fuora, come molte volte » era stato ragionato, depinta cum l'Assumptione della Vergi- » ne, come se conviene in essa Chiesa: et perchè questo » era el terzo anno et circa al fine del suo offitio, non fu tempo » da poterne fare allora. Ma fece trovare el maestro el mi- » gliore si fusse consigliato da più cittadini: et anco dali no- » stri venerandi Patri li quali havevano vedute le opere sue: » lo quale si chiama maestro Raffaello da Urbino, et con esso » fu facto el pacto con lo contracto ricolte e testimonj al ban- » cho de Cornelio de Randoli da Perocia: et dal nostro factore » ser Bernardino da Chanaglia li furono dati in mano per » arra trenta ducati tutti de oro, come maestro Raphaello » adomandò. Le ricolte furono lo predicto Cornelio de Randoli » et Venciolo de messer Sacramore: e tucto questo ne appare » nel contracto per mano de ser Giacopo Coppo not. del Monast. » Li detti trenta duchati furono dati al detto factore per » mano de me Sora Baptista indegnamente Abbadessa, che » esso li desse al Maestro: furono de la lemosina de Sora Illu- » minata de Perinello che le haveva da spendere in cose de » chiesa. »

Nelle *Opere del consigliere Lodovico Bianconi* (Milano, 1802, vol. IV, pag. 52) sta scritto, che a' 23 dicembre del 1505, Rafaello ricevette dal fattore del convento di Monteluce i trenta ducati d'oro. E a pag. 57 del ricordato manoscritto trovasi il seguente atto d'allogazione del quadro predetto.

« Al nome di Dio XXI di giugno MDXVI in Roma. Sia » noto, et manifesto a qualunque leggerà la presente scripta » come M. Raphaelo da Urbino pictore toglie a fare e dipin- » gere una Tavola ovvero Cona per le monache del Monaste- » rio di Monteluce extra muros Perusinos con li infrascripti » pacti et capituli che qui di sotto se annotaranno, etc. In pri- » ma, che dicta Tavola sia dell'altezza et grandezza che fu » gionata nel primo disegno dato dal prefato M. Raphaelo » n la Incoronazione de la gloriosissima Nostra Donna: con » Capitoli in modo, e forma che in esso primo disegno se » mostra, ad uso de bono optimo et leale Maestro dipinta di » i et boni colori secondo ad tale opera se conviene. Et » prefato M. Raphaelo sia obbligato fare dicta Tavola sive

» Cona, et depingere solum la istoria sopradicta in lo campo
» o vero vano de dicta tavola, in Roma a sue spese de legna-
» me, colori et oro che ne intrasse: et omnia altra cosa, et
» spesa che andasse per fare depingere et finire de tucto
» punto dicta tavola. Ma la cassa, chiodi, corde et amaglia-
» tura, vectura et gabelle de essa per condurla da Roma a
» Perugia, vadi a spese de esse monache. Quale opera prefato
» M. Raphaelo promette dare finita per tempo de uno anno da
» hoggi, videlicet ad summum ad tal tempo che dicta tavola
» sia conducta in Perugia, adeo che il giorno della sagratissima
» festa della Assumptione che sarà adì 15 agosto del 1517, sia
» perfecta et messa in opera nello altare della chiesa del dicto
» Monasterio de Monteluce. Ma la predella, cornicione, frigio
» et come altro adornamento de dicta tavola, et pictura de
» esse cose se debbia fare et dipingere in Perugia, videlicet il
» legname, intaglio, magisterio, colori, oro, et omne altra cosa
» che vi andasse, a tutte spese de M. Berto de Giovanni pictore
» sopradicto, et in questa opera compagno electo da prefato
» M. Raphaelo, et accettato da prefate monache; qual M. Berto
» habbi etiam a dipingere tutte le cose contenute in lo pre-
» sente capitulo, videlicet predella, cornicione etiam. Et sia
» obligato ultra li adornamenti, depinger in la predella la Na-
» tività de prefata gloriosissima Nostra Donna, suo sposalitio
» et sua sanctissima morte, ovvero transito. Le quali tucte
» cose, videlicet ornamenti, predella, etiam prefato M. Berto
» sia obligato fare ad uso de bono et leale maestro et per ter-
» mine ut supra notato, videlicet che se possa ponere in opera
» et sia perfecta per la festa de Santa Maria d'agosto 1517, ut
» supra. Per le quali opere et picture, le prefate monache
» siano obligate pagare, et cum effecto numerare alli prefati
» M. Raphaelo et M. Berto ducati doicento d'oro in oro de
» Camera, videlicet ducati cento venti simili a lo prefato M.
» Raphaelo per sua mercede et premio de la tavola, come de
» sopra. De li quali ducati cento venti prefato M. Raphaelo ha
» havuti da prefate monache ducati venti simili per arra et
» parte de pagamento. Et a prefato M. Berto ducati octanta
» simili, videlicet per legname, intaglio, colori, oro, pic
» et ornamento de dicta predella, pilastri, cornicioni, fre
» omne altra cosa che andasse per ornamento de essa tav
» de li quali ducati octanta prefato M. Berto ne ha avut
» prefate monache ducati dieci simili per arra et parte de
» gamento. Et li pagamenti se debbiano fare in questo

» cioè: ducati sexanta nel principio de lo lavoro, computati » però li ducati trenta supradicti, che li prefati hanno havuti » come de sopra: et ducati septanta, debbano havere facta la » metà della opera, et altri septanta che sarà lo residuo de » dicti ducati doicento, quando dicta opera sarà finita et » conducta al dicto Monasterio: cioè a ciascuno de loro la sua » rata da per se, de tempo in tempo come de sopra. Et se per » caso nel condurre da Roma a Perugia dicta tavola, per qual- » che sinistro evento havesse qualche lessione, prefato M. » Raphaelo sarà tenuto acconciarla.

» Io Raphaelo son contento quanto de sopra è scripto, et » a fede ho fatto questa de mia mano in Roma die dicta, et » sono contento haver il mio pagamento, videlicet ducati cento » finita tutta la opera, non obstante quanto nel penultimo ca- » pitolo se contiene.

» Io Alfano Alfani da Perugia, come procuratore de le pre- » fate monache, prometto se observerà quanto de sopra se » contiene, et in fede mi sono qui de propria mano subscripto, » Romae die dicta.

» Et io Piernicolo Alevolino da Rocchacontrata de vo- » luntà delle soprascripte parte, ho scripti li soprascripti Ca- » pituli di mia propria mano. »

Sempre nello stesso libro proveniente dal convento di Monteluce, si legge a carte 67: « 1525. Item. Nel predicto mille- » simo, l'ultimo anno dello offitio della reverenda sora Veronica, » fu portata la cona nostra da Roma essendo fornita de pinge- » re, la quale per molti anni innanzi la buona mem. della re- » verenda sora Baptista aveva data commissione fosse facta e » penta per lo altare della chiesa de fore, come appare al pre- » sente. » E da altre notizie estratte dal libro medesimo sappiamo, che suor Battista morì il 23 marzo del 1523, e il quadro, come abbiamo già detto, giunse a Perugia il 21 giugno del 1525.

FINE DEL SECONDO VOLUME.

INDICE DEL VOLUME SECONDO.[1]

PREFAZIONE DEL TRADUTTORE ..... Pag. v

Avvertimento dell'Autore 3
Pitture eseguite alla scuola di Pietro Perugino 5
Pitture nella seconda maniera fiorentina 29
Pitture eseguite in Roma ai tempi di Giulio II 85
Pitture eseguite in Roma ai tempi di Leone X 154

[1] Nel terzo ed ultimo volume, daremo eziandio una *Tavola delle opere di Raffaello*, classificate secondo l'ordine dei soggetti, onde facilitare al lettore la ricerca delle opere medesime.

ALTRE PUBBLICAZIONI DEGLI STESSI EDITORI.

Collezione in-8.

CAVALCASELLE (G.-B.) e CROWE (J.-A.).

RAFFAELLO

LA SUA VITA E LE SUE OPERE.

Vol. I, con 10 tavole e incisioni, *legato elegantemente in tela.*

Lire 10.

STORIA DELLA PITTURA IN ITALIA

DAL SECOLO II AL SECOLO XVI.

Volume I, II, III e IV, con incisioni. — **Lire 40.**

TIZIANO

LA SUA VITA ED I SUOI TEMPI

CON ALCUNE NOTIZIE DELLA SUA FAMIGLIA

OPERA FONDATA PRINCIPALMENTE SU DOCUMENTI INEDITI.

Due volumi, con incisioni. — **Lire 20.**

ORESTE RAGGI.

DELLA VITA E DELLE OPERE

DI PIETRO TENERANI

DEL SUO TEMPO E DELLA SUA SCUOLA NELLA PITTURA.

Un volume, con 15 tavole. — **Lire 7.50.**

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below,
or on the date to which renewed. Renewals only:
Tel. No. 642-3405
Renewals may be made 4 days priod to date due.
Renewed books are subject to immediate recall.

Due end of FALL Quarter OCT 30'70
subject to recall after

REC'D LD OCT 1970

JUN - 4 1971

REC'D LD JUN 3 71

LD21A-60m-8,'70
(N8837s10)476—A-32

General Library
University of California
Berkeley

U.C. BERKELEY LIBRARIES

C038235879